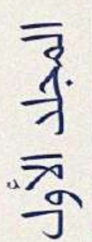
المشروع القومى للترجمة

المركز القومى للترجمة



موسوعة تاريخ السينما فى العالم

السينما الصامتة

إشراف: جيوفرى نوويل سميث
ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد
إشراف ومراجعة: هاشم النحاس

1585



موسوعة تاريخ السينما فى العالم

(المجلد الأول)

السينما الصامتة

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1585
- موسوعة تاريخ السينما فى العالم (المجلد الأول) السينما الصامتة
- جيوفرى نوويل سميث
- هاشم النحاس
- مجاهد عبد المنعم مجاهد
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

Oxford History of World Cinema
Edited by: Geoffrey Nowell-Smith

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ **فاكس:** ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo
Tel.: 27354524 – 27354526 **Fax:** 27354554

موسوعة تاريخ السينما فى العالم

(المجلد الأول)

السينما الصامتة

إشـــــــــراف : جيوفـرى نـوويل سميث

ترجمـــــــــة : مجاهد عبد المنعم مجاهد

إشـــراف ومراجعة : هاشـــم النحـــاس



2010

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

سميث ، جيوفرى نوويل
موسوعة تاريخ السينما فى العالم (ج١) السينما الصامتة/ إشراف :
جيوفرى نوويل سميث ، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، إشراف
ومراجعة : هاشم النحاس ؛
ط ١ ــ القاهرة : المركز القومى للترجمة ، ٢٠١٠
٧٢٠ ص ، ٢٤ سم
١ ــ السينما ــ تاريخ.
٢- السينما ــ دوائر معارف
(أ) سميث ، جيوفرى نوويل (مشرف)
(ب) مجاهد ، مجاهد عبد المنعم (مترجم)
(ج) النحاس ، هاشم (مشرف ومراجع)
٣ ــ العنوان

٧٩١,٤٣٠٩

رقم الإيداع ٤٥٠٨ / ٢٠١٠

الترقيم الدولى : I.S.B.N - 978 - 977 - 479 - 898 - 7

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

شكر وعرفان

لقد استغرق إعداد هذا الكتاب حقبة طويلة، وإبان هذا تلقيت عونا من أنحاء عديدة وأنا شاكر أولا وقبل كل شيء للمساهمين معى فى الكتاب، وخاصة أولئك الذين – بجانب كتابة إسهاماتهم فى الكتاب بإتقان – تصرفوا أيضا كمستشارين بشكل غير رسمى للمشروع. وأحب أن أنوه على وجه الخصوص بتوماس السايسر وجول فينلر وتشارلز موسر وأسيش راجا ذياكشا وأ.ل. ريز. كما تلقيت نصيحة خاصة من ستيفن بوتومور وبام كوك وروزاليد دلمار وهيو دنهام وجون جيفانى وديفيد باركنسون وياسيا ريتشرد والأكثر استحقاقا للشكر من بين الجميع ماركو سالمى. ولقد توفرت لى مساعدة تنفيذية فى المراحل الأولى من ابنة عمى ربيكا نوويل–سميث، ومساعدة فى مسائل التحرير – وكلها موجزة للغاية – من سام كوك. وفى السنتين الأخيرتين كانت مساعدتى فى الإشراف والتحرير كيت بيتام ودينى لها لا يمكن وصفه أو تقديره. ولقد عاون لايل لونسشتين برصد قائمة المراجع. والبحث عن الصور تولته ليز هيمسان فمعرفتها وحكمها ليس له مثيل فى هذا الميدان الدقيق والجهد الشاق لتتبع الحصول على الموافقات الخاصة بالصور أنيطت به فيكى ريف وديانا موريس. وبالنسبة لهذه المهمة التى عادة لاتحظى بالشكر فإننى أوجه لهما تشكراتى الخاصة. وتشكراتى أيضا للمشرفين المحررين العاملين معى فى جامعة أكسفورد: أندرو لوكيف وفرانسيس ويسلر وخاصة بالنسبة لصبرهما.

والترجمات كانت من جانب روبرت جوردون (إيطاليا: المشهد والميلودراما، الأسلوب السكنديناقى، إيطاليا من الفاشية إلى الواقعية الجديدة، إيطاليا: المؤلفون المخرجون ومابعد ذلك)؛ جيرارد بروك (الاتحاد السوفيتى والمهاجرون الروس)؛ تيموثى سيتون (السينما فى الجمهوريات السوفيتية)؛ ونينا تيلور (السينما اليهودية فى أوروبا، وسط وشرق أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية، تغير الدول فى وسط وشرق أوروبا).

ج . ن . أ – س

المساهمون

ريتشارد ابل	(الولايات المتحدة الأمريكية)
ريك إلتمان	(الولايات المتحدة الأمريكية)
روى آرمس	(بريطانيا)
جون بولتون	(الولايات المتحدة الأمريكية)
كريس برى	(أستراليا)
هانس – ميكل بوك	(ألمانيا)
ديفيد بوردول	(الولايات المتحدة الأمريكية)
رويال براون	(الولايات المتحدة الأمريكية)
إدوارد بوسكومب	(بريطانيا)
ميكل تشانان	(بريطانيا)
باولو تشرتشى أوساى	(الولايات المتحدة الأمريكية)
دونالد كرافتون	(الولايات المتحدة الأمريكية)
ستيفن كروفتس	(أستراليا)
كريس دارك	(بريطانيا)
روزاليند دلمار	(بريطانيا)
كارل ديبيتس	(هولندا)
ميكل دونللى	(الولايات المتحدة الأمريكية)
فيليب درموند	(بريطانيا)
ميكل إيتون	(بريطانيا)
توماس السايسر	(هولندا)
كاتى فولر	(بريطانيا)
فريدا فرايبرج	(أستراليا)
ديفيد جاردنر	(الولايات المتحدة الأمريكية)

دوجلاس جومرى (الولايات المتحدة الأمريكية)

بيتر جراهام (فرنسا)

ديفيد هانان (أستراليا)

فيل هاردى (بريطانيا)

جون هوكريدج (بريطانيا)

مارك ومارجورزاتا هندريكوفسكى (بولندا)

ميكل هلمز (الولايات المتحدة الأمريكية)

فيدا جونسون (الولايات المتحدة الأمريكية)

أنطون كايس (الولايات المتحدة الأمريكية)

جوزيف كابلان (بريطانيا)

فيليب كمب (بريطانيا)

بيتر كنز (الولايات المتحدة الأمريكية)

فانس كبلى (الولايات المتحدة الأمريكية)

مارشا كيندر (الولايات المتحدة الأمريكية)

هيروشى كوماتسو (اليابان)

أنطونيا لانت (الولايات المتحدة الأمريكية)

لى تشيوك – تو (هونج كونج)

جيل ماكجريل (بريطانيا)

جو ماكلهانى (الولايات المتحدة الأمريكية)

ب. فينسنت ماجومب (بريطانيا)

ريتشارد مالتباى (بريطانيا)

مارتن ماركس (الولايات المتحدة الأمريكية)

موراندو موراندينى (إيطاليا)

وليم موريتز (الولايات المتحدة الأمريكية)

تشارلز موسر (الولايات المتحدة الأمريكية)

حامد نفيسى	(الولايات المتحدة الأمريكية)
جيمز نارمور	(الولايات المتحدة الأمريكية)
كيم نيومان	(بريطانيا)
ناتاليا نوسينوفا	(روسيا)
إد أونيل	(الولايات المتحدة الأمريكية)
روبرتا بيرسون	(بريطانيا)
دنكان بتراى	(بريطانيا)
جراهام بتراى	(كندا)
جان رادفانى	(فرنسا)
أشيش راجا ذياكشا	(الهند)
أ . ل . ريس	(بريطانيا)
مارك أ . ريد	(الولايات المتحدة الأمريكية)
إريك زيتشلر	(الولايات المتحدة الأمريكية)
ديفيد روبنسون	(الولايات المتحدة الأمريكية)
بيل روت	(أستراليا)
دانيلا سانفالد	(ألمانيا)
جوزيف سارتل	(الولايات المتحدة الأمريكية)
توماس شاتز	(الولايات المتحدة الأمريكية)
بن سينجر	(الولايات المتحدة الأمريكية)
فيفيان سوبتشاك	(الولايات المتحدة الأمريكية)
جايلين ستودلر	(الولايات المتحدة الأمريكية)
يورى تزيفيان	(لاتفيا)
وليم أوريتشيو	(هولندا)

روث فاسى	(أستراليا)
جينيت فينسندر	(بريطانيا)
ليندا وليمز	(الولايات المتحدة الأمريكية)
بريان وينستون	(بريطانيا)
إيشتريو	(الولايات المتحدة الأمريكية)
جون بيب	(الولايات المتحدة الأمريكية)

مدخل عام

بقلم: جيوفرى نوويل ـ سميث

كتب بول روثا الذى يقوم بالتأريخ الموثق فى سنوات ١٩٣٠ أن "السينما هى المعادلة الإشكالية الكبرى بين الفن والصناعة". إن السينما هى أول فن مصطبغ بالصبغة الصناعية، وهى لاتزال موضع جدال على أنها أعظم هذه الفنون المصطبغة بالصبغة الصناعية التى هيمنت على الثقافة فى القرن العشرين. ومنذ البدايات المتواضعة فى الخلفية التى تأسست عليها، فإنها قد تطورت وبرزت لتصبح صناعة تتعامل بملايين الدولارات وهى أكثر الفنون المعاصرة روعة وأصالة.

والسينما كشكل فنى وكتكنولوجيا مضى على وجودها حوالى مئة عام. لقد ظهرت الاختراعات السينمائية البدائية إلى حيز الوجود وبدأ استغلالها فى سنوات ١٨٩٠ ويكاد يكون هذا فى وقت واحد - فى الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وألمانيا وبريطانيا العظمى. وخلال عشرين عاما انتشرت السينما إلى جميع أركان المعمورة. لقد طورت تكنولوجيا معقدة وكانت فى طريقها إلى أن تصبح صناعة ضخمة وهى تقدم شكلا شعبيا من التسلية للجماهير فى المناطق الحضرية وفى جميع أنحاء العالم وهى تجذب انتباه الممولين والفنانين والعلماء والسياسيين، والوسيط الفيلمى من أجل التسلية أيضا أصبح يستخدم لأغراض التربية والدعاية والبحث العلمى. والسينما وقد صدرت أصلا من انصهار عناصر تشمل المسرحية الهزلية (الفودفيل) والميلودراما الشعبية والمحاضرة التوضيحية أحرزت على نحو سريع تميزا فنيا بدأت الآن تفقده؛ لأن هناك أشكالا أخرى من الاتصالات الجماهيرية والتسلية قد ظهرت بإزائها مما يهدد نفوذها. ولا نحتاج إلى القول إن محاولة ضغط هذا التاريخ المركب فى مجلد واحد هى مهمة مرهقة للغاية. وهناك بعض التطورات يجب عرضها على أنها محورية بينما ينحى بعضها الآخر إلى الهوامش، أو حتى يجرى هجرها بالكلية. وهناك عدد من المبادئ التى قادت خطاى فى هذا العمل. ونبدأ فنقول إن هذا هو تاريخ للسينما وليس للفيلم. إنه لا ينطوى على كل استخدام لوسيط الفيلم، بل إنه يركز على تلك الأمور التى قيض

لها أن تحول الاختراع الأصلى الخاص بالصور المتحركة على شرائح السليولد (الشريط السينمائى) إلى المؤسسة العظيمة المعروفة بالسينما أو (الشرائط السينمائية). وحدود السينما بهذا المعنى هى أوسع من مجرد الأفلام التى تنتجها المؤسسة وتطرحها للتداول والتوزيع. وهى تشمل الجمهور، الصناعة، والناس الذين يعملون فيها – من نجوم السينما إلى الفنيين إلى العمال والعاملات فى دور السينما وآليات الانتظام والتحكم التى تحدد أى جماهير السينما هى التى يجب تشجيعها لمشاهدتها وأيها الذى يحب مشاهدتها. وفى الوقت نفسه فخارج المؤسسة ولكن بالإصرار يوجد التاريخ، التاريخ بالمعنى الأوسع، عالم الحروب والثورة، عالم التغيرات فى الثقافة والدراسة الإحصائية للسكان وأسلوب الحياة والجغرافيا السياسة والاقتصاد العالمى.

وليست هناك إمكانية لفهم الأفلام بدون فهم السينما، وليست هناك إمكانية لفهم السينما بدون أن ندرك أنها على نحو أكثر من أى فن آخر وأساسا بسبب شعبيتها الهائلة – هى دائما تحت رحمة قوى تتجاوز السيطرة عليها، بينما تمتلك هى أيضا قوى للتأثير على التاريخ بدورها. إن تاريخى الأدب والموسيقى يمكن أن يكتبا (وإن كان لايجب أن يحدث هذا) ببساطة على أنهما تاريخا المؤلفين وأعمالهم بدون الرجوع إلى الموضوعات والتقنيات التسجيلية والصناعات التى تنشرها أو العالم الذى عاش فيه الفنانون وجمهورهم والذى يعايشون فيه. لكن الأمر مستحيل بالنسبة للسينما والشىء المحورى بالنسبة لمشروع هذا الكتاب هو الحاجة لوضع الأفلام فى السياق والذى بدونه لايمكن أن توجد إذا تجاوزنا أن يكون لها معنى. ثانيا، هذا تاريخ للسينما باعتبارها فنا شعبيا محبوبا فوق كل شىء فى أصولها وفى تطورها اللاحق معا. إنها فن شعبى لا بمعنى الموضة القديمة للفن الصادر عن الناس، وليس من الصفوة المثقفة، ولكن بالمعنى المميز فى القرن العشرين لفن ينقل عن طريق وسائل آلية للانتشار الهائل واستمداد قوته من قابلية للارتباط بالاحتياجات والمصالح والرغبات لدى جماهير عريضة هائلة. والحديث عن السينما على المستوى الذى تشغل به هذا الجمهور العريض من شأنه مرة أخرى أن يطرح سؤالا فى شكل دقيق عن السينما كفن وكصناعة. وتعبير بول روثا هو

"التساوى العظيم الذى لا يحل". إن السينما صناعة بحكم تعريفها وبفضل استخدامها للتقنيات الصناعية بالنسبة لصناعة الأفلام وعرضها معا. لكنها صناعية أيضا بمعنى أقوى أى إنها، وهى تستهدف الوصول إلى جماهير عريضة والسيرورات الناجحة للإنتاج والتوزيع والعرض، قد جرى تنظيمها صناعيا (وبصفة عامة من ناحية رأس المال والتمويل أيضا) إلى آلة قوية وفعالة، وكيفية عمل الآلة (وماذا يحدث إذا انكسرت) واضح أنها مسألة من أكبر المسائل أهمية فى فهم السينما. لكن تاريخ السينما ليس مجرد تاريخ هذه الآلة، ومن المؤكد أنه لايمكن أن يسرد التاريخ من وجهة نظر الآلة والناس الذين يسيطرون عليها. وليست السينما الصناعية هى النوع الوحيد من أنواع السينما. ولقد حاولت ألا أتيح مساحة فى هذا المجلد للسينما كصناعة فحسب، بل حاولت أيضا أن أتيح مساحة للمصالح المختلفة بما فى ذلك مصالح صناع الفيلم الذين عملوا خارج الصراع أو داخله مع الآلة الصناعية للسينما.

وهذا يتضمن إدراكا بأن مطالب الصناعة والفن فى السينما ليست دائما متساوية وهى هى عينها، كما أنها متعارضة بالضرورة. وهذه المصالح ــ بالأحرى ــ ليست متكافئة. إن السينما هى شكل فنى صناعى قد طورت وسائل صناعية لإنتاج الفن. وهذه حقيقة وجد علم الجمال التقليدى عقبة كأداء للتوافق معها، ولكنها حقيقة لايمكن التقليل من شأنها. ومن جهة أخرى هناك أمثلة عديدة من الأفلام أقل ما يمكن قوله بشأنها إنه مشكوك فى قيمتها الفنية. وهناك أمثلة عديدة من الأفلام تتحدد قيمتها الفنية فى تعارض مع قيم الصناعة التى تعتمد عليها حتى توجد. ولا توجد إجابة بسيطة على التساوى الذى دعا إليه روثا. وهدفى طوال الكتاب هو إقامة توازن بين القيم المعبر عنها من خلال السوق وتلك القيم التى هى خارج هذا النطاق.

ثم إن هذا تاريخ للسينما فى العالم. وهذه حقيقة أنا فخور بها بصفة خاصة وهى صادقة بمعنيين: فالكتاب ــ من جهة ــ يحكى تاريخ السينما كظاهرة عالمية مفردة انتشرت سريعا عبر العالم، وتتحكم فيها بدرجة كبيرة مجموعة مفردة من

المصالح التجارية المتشابكة. ولكن الكتاب ــ من جهة أخرى ــ يحكى أيضا تاريخ السينمات المختلفة العديدة التى تنمو فى أنحاء مختلفة من العالم، وتؤكد حقها فى الوجود المستقبلى، وتمثل تحديا للقوى التى تحاول أن تمارس السيطرة والتى تسيطر (أى تهيمن) على السوق على نطاق العالم.

ولقد كان التحدى الوحيد الأكبر فى تخطيط هذا الكتاب وتجميعه هو إيجاد طريقة لربط المعنيين الواردين فى تعبير (السينما العالمية)، وموازنة المطالب المتنافسة لمؤسسة السينما العالمية والسينمات المختلفة العديدة التى توجد فى جميع أنحاء العالم. والتنوع الشديد للسينما العالمية، وعدد الأفلام التى تم إنتاجها وعديد منها لم يجر توزيعه خارج الحدود الوطنية، وتنوع السياقات الثقافية والسياسية التى ظهرت فيها سينمات العالم. يعنى أنه سيكون من الغباء أو العجرفة أو كليهما بالنسبة لأى شخص يحاول أن يحيط بالتاريخ الكلى للسينما بمفرده. وهذه ليست مجرد مسألة خاصة بالمعرفة، بل هى خاصة أيضا بالمدى والمنظور. وبتقديم صورة السينما العالمية أو السينما فى العالم بكل تعقدها كنت محظوظا فى استدعائى فريقا من المساهمين ليسوا خبراء فى ميادينهم فحسب، بل هم أيضا فى حالات عديدة قادرون على أن يبثوا فى موضوعاتهم شعورا بالأولويات والمسائل الشائكة، والتى أنا ــ كإنسان من الخارج ــ لست قادرا على الإطلاق على مضاعفتها ــ حتى لو كان لدى الكثير كما هو عندهم ــ وأنا لا أستطيع أن أفعل هذا، ولقد كان هذا قيما بصفة خاصة فى حالة الهند واليابان، وهما بلدان تنافس السينما عندهما هوليوود منافسة شديدة، ولكنهما ليستا معروفتين فى الغرب إلا جزئيا وبشكل متفرق وبطريقة غير تاريخية.

إن إتاحة مساحة للمنظورات العديدة هى مسألة واحدة من جهة.ولكن المهم أيضا أن نكون قادرين على تجميعها وبث إحساس بطابعها المتشابك للجوانب العديدة للسينما فى الأماكن المختلفة وفى الأزمنة المختلفة. وقد تكون السينما فى مستوى ما – آلة كبيرة واحدة، ولكنها مؤلفة من عدة أجزاء، ووجهات النظر العديدة يمكن ضمها للأجزاء وللكل. ووجهات نظر الجماهير (ولا يوجد شىء اسمه

"الجمهور" المفرد بألف لام التعريف) والفنانين (ولا يوجد طراز واحد "للفنان") وصناعات الفيلم وصناعها (ومرة أخرى لاتوجد صناعة واحدة) وهى وهم متباينة ومتباينون. وهناك أيضا المشكلة المألوفة لكل المؤرخين لمحاولة توازن التاريخ – "كما حدث" – وكما رآها المشاركون – مع مطالب الأوليات وأشكال المعرفة الراهنة (بما فى ذلك الجهل الراهن)، ولايقل ألفة بالنسبة للمؤرخين مسألة دور الأفراد داخل الآلة التاريخية، وهنا تطرح السينما تناقضا ظاهريا خاصًا نظرا لأنها على عكس الأجهزة الصناعية الأخرى لاتتوقف على الأفراد فحسب، بل تبدعهم أيضا – بأوضح صورة – على شكل نجوم السينما الكبار الذين هم منتجو السينما ونتاجها معا. وفى إطار كل هذه المسائل رأيت مهمتى كمشرف محرر للكتاب على أنها مهمة محاولة إظهار كيف يمكن ترابط المنظورات المختلفة أكثر مما هى فرض وجهة نظر مفردة كلية الشمول.

كيف جرى ترتيب هذا الكتاب

إن أكبر سلاح فى يد المشرف المحرر للكتاب هو التنظيم، ومن خلال الطريقة التى جرى بها تنظيم الكتاب حاولت أن أعطى شكلا للعلاقات المتداخلة للمنظورات المختلفة كما يتضح من التخطيط العام السابق. ولقد جرى تقسيم الكتاب تاريخيا إلى ثلاثة أقسام: السينما الصامتة والسينما الناطقة من ١٩٣٠ إلى ١٩٦٠، والسينما الحديثة من ١٩٦٠ حتى العصر الراهن. وفى كل قسم يتطلع الكتاب إلى جوانب فى السينما بصفة عامة إبان الحقبة موضع البحث، ثم النظر إلى أنواع السينما فى أنحاء محددة من العالم. والمقالات العامة تغطى موضوعات مثل نسق الأستوديو والتكنولوجيا والأجناس الفنية للفيلم ومدى من التطورات فى كلا التيارين: الرئيسى والسينما المستقلة فى أمريكا وأوروبا وغيرهما.

ولقد حاولت – بقدر الإمكان – أن أؤكد أن كل تطور قد جرت تغطيته من منظور عالمى عريض اعترافا بأن السينما منذ أقدم العصور قد تطورت بطرق مماثلة للغاية فى جميع أنحاء العالم الصناعى. لكن هناك حقيقة أخرى فإنه منذ نهاية الحرب العالمية الأولى فصاعدًا هناك صناعة واحدة للأفلام – هى الصناعة

الأمريكية – قد لعبت دورا مهيمنا إلى حد أن كثيرا من تاريخ السينما فى الأقطار الأخرى يتألف من محاولات بذلتها الصناعات المحلية لكى تعارض أو تنافس أو تتمايز عن المنافسة الأمريكية (هوليوود)، ولهذا فإن السينما الأمريكية تحتل مركز الصدارة طوال الفصول "العامة" للكتاب. ولا يوجد نظر منفصل للسينما الأمريكية باعتبارها سينما قومية توضع على قدم وساق مع السينما الفرنسية واليابانية والسوفيتية وغيرها.

وتمتد الفصول التى تغطى السينما القومية أو السينما العالمية إلى جميع أشكال السينما الكبرى فى أوروبا وآسيا وإفريقيا وأسترالآسيا (١) والأمريكتين. ومهما يكن الأمر فقد قررت – بشىء من الأسف – أنه فى منطقة السينما الآسيوية (وهى أوسعها فى العالم) كان من الأفضل أن أركز على دراسة فى العمق لأشكال السينما القومية الأكثر أهمية وتمثيلا بدل أن أحاول رؤية شاملة لكل إنتاج سينمائى فى كل قطر. والمناطق التى جرى التركيز عليها هى الثلاث سينمات الكبرى الناطقة بالصينية (سينما الصين وهونج كونج وتايوان)، وسينما اليابان وإندونيسيا والهند وإيران. وسرعان ما أدركت أيضا أن أى طريقة لتجميع السينمات العالمية وخاصة أشكال التجميع القائمة على أفكار مثل العالم الأول والعالم الثانى والعالم الثالث هى ابتسار وتحامل شديدان، ومن ثم فإن الفصول المخصصة للسينما القومية أو العالمية هى بكل بساطة تمتد فى نظام جغرافى من الغرب إلى الشرق. وهذا يعنى أحيانا أن السينمات التى تظهر تشابهات سياسية أو ثقافية جرى تجميعها معا. فعلى سبيل المثال، فإن وسط شرق أوروبا وروسيا والجمهوريات السوفيتية فى القوقاز ووسط آسيا هى فى الوقت نفسه مترابطة جغرافيا وتشارك فى نسق سياسى مشترك فى الحقبة الممتدة من ١٩٤٨ إلى ١٩٩٠، وجرت تغطيتها فى تتابع فى القسم الثالث. لكن الصين اليوم التى تشارك أيضا فى ذلك النسق (والتى تشكلت السينما فيها بمقتضى أوامر أيديولوجية مماثلة) يجرى تجميعها مع السينمات الناطقة بالصينية فى هونج كونج وتايوان. وفى كل الأقسام الثلاثة للكتاب فإن الرحلة تبدأ

---

(١) أى أستراليا ونيوزيلندا والجزر المجاورة فى جنوب المحيط الباسفيكى الجنوبى. (المترجم).

من فرنسا. ولكن فى القسم الأول تنتهى فى اليابان، وفى القسمين الثانى والثالث تنتهى فى أمريكا اللاتينية. وبينما قرار البدء من فرنسا قد يؤخذ على أنه يتضمن أولوية معينة فإن الشكل الذى اتخذته الرحلة من المؤكد أنه لم يتخذ هذا المسار. والسينما العالمية المختلفة قد جرى تناولها أيضا فى إطار وقت ظهورها على الساحة العالمية. لهذا فى القسم الأول نجدها قليلة نسبيا؛ وهناك مزيد فى القسم الثالث. وهذا يعنى أن عددا من المقالات فى القسم الثانى، بل وإلى حد أكبر فى القسم الثالث يرتد ثانية إلى التاريخ المبكر للسينما فى القطر الذى يجرى تناوله بالدراسة. وهذا الانتهاك البسيط للبناء التاريخى التسلسلى للكتاب يبدو لى أفضل – على سبيل المثال – من إلحاق الأفلام الصامتة الإيرانية بشكل متحذلق إلى قسم السينما الصامتة، بل أفضل أيضا من أن نخصص مقالا متآزرا مفردا عن إيران.

ولدواع واضحة فى بداية هذه المقدمة فإن العديد من المقالات فى الكتاب تركز على العوامل المؤسساتية – على الصناعة والتجارة – على الرقابة، وهكذا على الظروف المحيطة بنشاط صناعة الفيلم بوفرة كما تفعل بالتركيز على الأفلام وصناع الأفلام. والحالة مؤسية أيضا أنه ببساطة ليس ممكنا فى كتاب بهذا الحجم أن نكون عادلين بالنسبة للعديد من الأفراد الذين لعبوا أدوارا رائعة فى تاريخ السينما. لكن حياة ومهام الفنانين الأفراد أو الفنيين أو المنتجين ليست مهمة فحسب فى قيمتهم فى ذاتها، بل إنها تستطيع أيضا أن تلقى الضوء بجلاء خاص على كيف تعمل السينما ككل. وبشكل ما فإن قصة الممثل والمخرج (أورسون ويلز) على سبيل المثال الذى أمضى حياته المهنية فى صراع مع نظام الأستديو، أو فى محاولات لصناعة الأفلام خارج الأستديو تماما يمكن أن تلقى المزيد من الضوء على النظام ككل أفضل من أى عدد من الأوصاف عن الكيفية التى كانت تعاش بها الحياة فى داخل الأستديو وحتى يمكن أن نساعد فى هذه الإضاءة، وكذلك من أجل الاهتمام الداخلى الكلى فإن نص الكتاب مشبع بصور مخصصة لصناع السينما الممثلين والمخرجين والمنتجين والفنيين الذين ساهموا فى الطرق المختلفة لجعل السينما على نحو ما أصبحت عليه. واختيار الأفراد لكى يتم تصويرهم قد اهتديت فيه بعدد من المعايير المتداخلة. فقد جرى اختيار البعض؛ لأنه واضح أنهم مهمون

ومشهورون ولايمكن لأى تاريخ للسينما أن يكتمل بدون تناول مستفيض نوعا ما للذين حُمّلوا برسالتها. وعلى سبيل المثال فى هذا المجال فإن الأمر يشمل كيفما اتفق بشكل أو بآخر د. هـ . جريفيث، إنجمار برجمان، مارلين مونرو، آلان ديلون، لكن هناك آخرين: النجم الأكبر الهندى نارجيس أو م. ج. شاندران على سبيل المثال الذين هم أقل شهرة عند القراء الغربيين، لكن أعمالهم على قدم المساواة مما يستحق أن يصور فى تاريخ للسينما فى العالم. والحاجة إلى منظورات مختلفة قد وجهت أيضا إدراج صناعة أفلام من النساء (انيس فاردا، شنتال إكرمان) والفنانين التسجيليين (همفرى جننجز، يوريس إيفنز) على طول خط المخرجين الأساسيين. وكل هذه الأمثلة يمكن رؤيتها على أنها تصويرية أو نمطية دالة على شىء عن السينما مما قد لا يعكسه سرد أكثر تشددا عن تاريخ الفيلم، لكن الإغراء كان ينتابنى أن أذهب أبعد من هذا، وقد اخترت من أجل تناول يرسم (صورة بسيطة) فردا أو فردين يصعب أن نصف رسالتيهما الفنيتين فإنهما نمطيتان، ولكنهما يلقيان الضوء على بعض التنوع الفنى وغرائب السينما التى تظهر أحيانا والمكانة التى تشغلها فى العالم. ولا نحتاج إلى أن نقول إن النتيجة هى أنه على طول مسار الأفراد الذين يجرى تصويرهم يوجد أيضا الكثيرون قد يتوقع القراء أن يُدْرَجُوا على القائمة، ولكن ليس لهم مكان ليدرجوا فيه. وهذا سوف يفضى دون شك إلى اختلافات وخيبات أمل أحيانا وخاصة إذا كان هناك أشخاص مفضلون ليسوا ضمن قائمة تتناول هؤلاء المصورين على نحو بسيط. ولكن ليس ممكنا أن نراكم كل الأذواق، بل وإن هدف المدرجين بتصوير بسيط (وآمل أن أكون قد أوضحت هذا) ليس مقصودا به أن أقدم صرحا عريضا لمئة وخمسين اسما عظيما، بل لتصوير السينما عبر آفاقها. إن السينما فى القرن الأول من وجودها قد أنتجت أعمالا فنية جديرة بأن تصمد فى مقارنة مع روائع فن التصوير والموسيقى والأدب، لكن هذا ليس إلا قمة الجبل الثلجى لشكل فنى جاء نموه ليصل إلى ذروة رائعة بشكل لم يسبق إليه من قبل فى تاريخ الثقافة العالمية، والأكثر من هذا أن السينما سارية بشكل لايمكن استئصاله فى كل تاريخ القرن العشرين.

المراجع

إن كل مقال فى الكتاب أدرجت فى نهايته قائمة موجزة بالكتب يشار إليها إما كمصادر كتبها مؤلفون أو جرت تزكيتها لمزيد من القراءة. ولقد أعطيت الأولوية لأعمال متاحة بسهولة بالإنجليزية؛ ولكن حيث لايوجد مصدر دقيق بالإنجليزية أو لغات غربية كبرى أخرى (وهذا يحدث أحيانا) فإنه يمكن إدراج المصادر الأكثر عمقا والمصادر الببليوجرافية الكاملة لكل الأعمال الواردة مدرجة فى الببليوجرافية العامة فى نهاية الكتاب وبجانب قائمة من الكتب فإن التصاوير الدالة أدرجت بعد هذا أيضا من خلال رصد سينمائى منتقى. وفى مسائل عناوين الأفلام الأجنبية لا توجد قاعدة واحدة مطلقة. والأفلام التى أصبح لها عنوان مقبول بصفة عامة فى البلدان الناطقة بالإنجليزية يشار إليها عادة تحت ذلك العنوان مع العنوان الأصلى بين قوسين فى أول مرة يذكر فيها الفيلم. وبالنسبة للأفلام التى ليس لها عنوان إنجليزى مقبول بصفة عامة استخدم العنوان الأصلى طوال الكتاب وبجانبه ترجمة إنجليزية بين قوسين وعلامات اقتباس فى أول ورود لها. ولكن فى حالة بعض الأقطار الأوروبية استخدمت العناوين المترجمة طوال الكتاب. ولقد استخدمت الكتابة البنيانية بالنسبة للأسماء الصينية فيما عدا الفنانين من تايوان وهونج كونج الذين هم أنفسهم يستخدمون كتابات أخرى. والأسماء الشخصية الروسية وعناوين الأفلام قد جرى تسجيلها بالشكل (الشعبى). ومن ثم نجد أيزنشتين بدلا من النطق الأكثر سلامة وهو أيزنشتاين، وألكسندرنفسكى بدلا من ألكسندرنيفسكى. وقد بذل كل الجهد لإظهار النبرات واللهجات فى اللغات الإسكندينافية والسلافية والهنجارية والتركية ونطق الأسماء العربية، لكننى لاأستطيع أن أعد بأن يكون هذا قد تحقق فى كل حالة.



السينما الصامتة

١٨٩٥ — ١٩٣٠



مدخل

بقلم: جيوفرى نوويل – سميث

إن تاريخ السينما فى أول ثلاثين سنة هو تاريخ توسع ونمو ليس لهما مثيل من قبل. وهذا الوسيط الجديد الذى بدأ كشىء جديد فى المدن الكبيرة التى لا يتجاوز عددها حفنة يد – نيويورك، باريس، لندن، برلين – سرعان ما شق طريقه عبر العالم وهو يجذب جماهير متزايدة الاتساع أينما يجرى عرضه ويحل محل الأشكال الأخرى من الترفيه كما حدث بالفعل. ومع نمو الجماهير كذلك نمت الأماكن التى تعرض فيها الأفلام، وبلغ هذا الذروة فى قصور العرض السينمائى الكبيرة فى سنوات ١٩٢٠ والتى ضارعت المسارح ودور الأوبرا فى الترف والأبهة. وفى الوقت نفسه تطورت الأفلام نفسها من كونها "مناظر جذابة" قصيرة لا يتجاوز طولها دقيقتين إلى طول الفيلم الروائى الذى ساد شاشات العالم حتى وقتنا هذا.

ورغم أن الرواد الفرنسيين والألمان والأمريكيين والبريطانيين لهم فضل نشر "ابتكار" السينما، فإن البريطانيين والألمان لعبوا دورًا صغيرًا نسبيًا فى الاستغلال على نطاق العالم الواسع. ولقد كان الفرنسيون قبل أى أحد آخر – وتبعهم بعد هذا الأمريكيون – هم أشد المصدرين تحمسًا للابتكار الجديد وساعدوا فى غرس السينما فى الصين واليابان وأمريكا اللاتينية وكذلك فى روسيا. وفى إطار التطور الفنى كان الفرنسيون والأمريكيون أيضًا الذين أخذوا زمام المبادرة رغم أنه فى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الأولى لعبت الدينمارك وروسيا دورًا جزئيًا. وفى النهاية كانت الولايات المتحدة الأمريكية هى التى برهنت على أنها هى الحاسمة فى الموضوع. لقد كانت الولايات المتحدة وظلت أكبر سوق وحيدة للأفلام. ولكى يحمى الأمريكيون أسواقهم ودفع سياسة التصدير القوية فإنهم حققوا مكانة مهيمنة على السوق العالمى عشية الحرب العالمية الأولى. وإبان الحرب وبينما كانت أوروبا تضعف استمرت السينما الأمريكية فى التطور وتُحدث زيادة فى التقنيات الجديدة وتدعم السيطرة الصناعية على الأسواق.

وفى الوقت نفسه – فى الولايات المتحدة الأمريكية نفسها – فإن مركز صناعة الفيلم انجذب نحو الغرب إلى هوليوود، والأفلام من أستوديوهات هوليوود الجديدة هى التى غمرت أسواق الفيلم العالمية فى السنوات التى أعقبت الحرب العالمية الأولى – وفعلت هذا منذ ذياك الوقت إلى الآن. وهناك صناعات قليلة ثبتت قدرتها على المنافسة وهى تواجه الهجوم الضارى من جانب هوليوود. والصناعة الإيطالية التى كانت رائدة فى الفيلم الروائى مع روائع وافرة مثل فيلم "كوفاديس؟" أو "إلى أين أنت ذاهب؟" (١٩١٣) و"كابيريا" (١٩١٤) كادت أن تنهار. وفى إسكندينافيا كانت للسينما السويدية فترة مجيدة قصيرة حافلة بالأعمال البطولية لفكتور شويشتريم والكوميديات الرائعة لموينز ستيلر قبل أن تندفع الدينمارك فى الغموض النسبى. وحتى السينما الفرنسية وجدت نفسها فى وضع مشكوك فيه. وفى أوروبا ثبت أن ألمانيا وحدها هى المرنة صناعيًا، بينما فى الاتحاد السوفيتى الجديد وفى اليابان جاء تطور السينما فى ظروف معزولة تجاريًا.

وتولت هوليوود زمام الزعامة فنيًا وصناعيًا أيضًا. وفى الحقيقة فإن الجانبين لا يمكن فصلهما، ولقد وجدت هوليوود استجابة؛ لأنه كان لديها أفلام روائية سردية ذات بناء أفضل وكانت تأثيراتها هائلة، وأضاف نظام النجوم بُعدًا جديدًا للأداء التمثيلى على الشاشة. وعندما لا يتوفر لدى هوليوود ما تحتاجه من مصادرها فإنها تستقدم النجوم والمبتكرات التقنية من أوروبا لتأكيد هيمنتها المستمرة على المنافسة الحالية أو المستقبلية. ولقد استقدمت من السويد شويشتروم وستيلر، ثم بعد ذلك الشابة جريتا جاربو واستقدمت من ألمانيا أرنست لوبيتش وف. و. مورناو، وحصلت شركة فوكس على تراخيص عديدة تشمل تراخيص ما ستكون عليه السينما سكوب.

وبقية العالم حافظت على البقاء من جهة بالتعلم من هوليوود ومن جهة أخرى؛ لأن الجماهير استمرت فى الضغط من أجل إنتاج يتفق مع الاحتياجات التى لا يمكن أن تقدمها هوليوود. وبجانب الجمهور الشعبى كانت هناك أيضًا جماهير متزايدة للأفلام التى كانت أكثر مغامرة فى النواحى الفنية أو التى انشغلت بمسائل

فى العالم الخارجى. وقامت روابط مع الطليعة الفنية والتجمعات السياسية وخاصة اليسار. والحركات الجمالية ظهرت مرتبطة باتجاهات فى الفنون الأخرى وأحياناً كانت هذه تأتى متولدة من أصول، ولكن السينما فى الاتحاد السوفيتى كانت فى طليعة التطور الفنى – وهى حقيقة اعترف بها الغرب بشكل كبير. ومع نهاية فترة السينما الصامتة لم تؤسس السينما نفسها كصناعة فحسب، بل أسست نفسها أيضًا على أنها (الفن السابع).

*　　*　　*

وما كان يمكن أن يحدث هذا بدون تقنية، والسينما فى الحقيقة فريدة كشكل فنى فى أنها تتحدد بطابعها التقنى. والقسم الأول من الجزء الأول من هذا الكتاب "السنوات الأولى" تبدأ بالتطورات التقنية والمادية التى تسببت فى ظهور السينما إلى حيز الوجود وساعدت سريعًا فى تحويلها إلى شكل فنى كبير. وفى هذه السنوات المبكرة كان هذا الشكل الفنى بدائيًا تمامًا وغير واثق من تطوره المستقبلى. كما أنه كانت هناك حاجة إلى مزيد من الوقت قبل أن تحصل السينما على طابعها على أنها وسيط فنى سردى وروائى أساسًا. ولهذا قسمنا تاريخ العقدين الأولين من السينما إلى قسمين: فترة مبكرة تمامًا (إلى حوالى عام ١٩٠٥)؛ وفترة انتقالية (حتى ظهور الفيلم الروائى قبيل الحرب العالمية الأولى) والتى بدأت السينما خلالها تكتسب ذلك الطابع كشكل روائى رائع تحددت هكذا على هذا النحو أساسًا منذ ذياك الوقت. وجاء الخط الفاصل مع الحرب العالمية الأولى والذى أكد على نحو قاطع الهيمنة الأمريكية على الأقل فى التيار الرئيسى للتطور. والقسم الثانى "نهضة هوليوود" ينظر أولاً إلى هوليوود نفسها فى سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠ والطريقة التى عمل بها نسق هوليوود كصناعة متكاملة مسيطرًا على كل جوانب السينما من الإنتاج إلى العرض والتشعب العالمى لنهضة الولايات المتحدة الأمريكية حتى الهيمنة التالية. ومع عام ١٩١٤ كانت السينما عملاً عالميًا على نطاق عريض بحق مع صناعة الأفلام وعرضها فى جميع أنحاء العالم الصناعى. لكنها كانت عملاً تعمل فيه تروس القوة من بعيد، أولاً فى باريس ولندن ثم بتزايد

فى نيويورك وهوليوود، ومن المستحيل فهم تطور السينما العالمية بدون إدراك تأثير تلك السيطرة فى التوزيع العالمى على الصناعات الناشئة أو المؤسسة فى الأنحاء الأخرى.

وإلى المدى الذى تأتى فيه أهمية السينما الأوروبية تسببت الحرب فى أزمة لم تكن مجرد أزمة اقتصادية. فلم يقتصر الأمر على أن تفقد الدول المصدرة الأوروبية مثل فرنسا وبريطانيا وإيطاليا سيطرتها على الأسواق عبر البحار وأن تجد أسواقها هى مفتوحة للمنافسة الأمريكية القوية المتزايدة، بل امتد الأمر إلى أن المناخ الثقافى برمته تغير عقب الحرب. إن انتصار هوليوود فى سنوات ١٩٢٠ كان انتصار العالم الجديد على العالم القديم وحدد ظهور ثقافة الحشد الأمريكية الحديثة لا فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل أيضًا فى أقطار لم تكن على يقين بعد كيف تتلقى هذه الثقافة.

ولقد كانت برامج السينما فى بواكيرها خليطًا من البنود فخلطت الوقائع والاسكتشات الكوميدية أو الخدع العرضية أو فيلم الرسوم المتحركة ومع ظهور الفيلم الروائى السردى الطويل كمحور رئيسى للبرنامج تراجعت الأنماط الأخرى من الأفلام إلى مرتبة ثانية أو اضطرت إلى أن تجد لها سياقًا بديلاً من منظور آخر. وهذا لم يعق فى الواقع تطورها، بل مال الأمر إلى إعادة فرض ذاتياتها وكياناتها المميزة. لقد أصبحت صناعة أفلام الرسوم المتحركة فرعًا منفصلاً لصناعة الفيلم وعادة ما يُمارس خارج الأستوديوهات الكبرى، ويصدق الأمر نفسه على المسلسلات. ومع الجرائد السينمائية فإن أفلام الرسوم المتحركة وقصص المسلسلات مالت إلى أن تُعرض على أنها بنود قصيرة فى البرنامج، وتصل الذروة فى الفيلم الروائى، رغم أن بعض مسلسلات لويس فويلاد فى فرنسا يمكن أن تشغل برنامجًا كاملاً. ولقد كانت هناك محاولات عَرَضيَّة لأفلام رسوم متحركة روائية طويلة. ومن الأجناس التى ظهرت فى السينما فى بواكيرها نجد – على أى حال – الكوميديا السوقية وحدها هى التى تطورت بنجاح فى كلا الصيغتين: القصيرة والطويلة. وبينما قام شارلى شابلن وبستركيتون بنقلة ناجحة فى الأفلام

الروائية فى بواكير سنوات ١٩٢٠ فإن غالبية الكوميديات الصامتة بما فى ذلك ستان لوريل وأوليفرهاردى أقامت رسالتها الفنية فى الحقبة الصامتة حول الفيلم القصير على نحو يكاد يكون تامًا.

والقسم الخاص عن الفيلم "الصامت" يبحث فى أنواع الأفلام مثل الرسوم المتحركة والكوميديات والمسلسلات التى استمرت موجودة على طول الأفلام الروائية الدرامية فى سنوات ١٩٢٠، وأيضًا فيلم الوقائع أو الأفلام التسجيلية التى اكتسبت تميزًا متزايدا مع تقدم هذه الحقبة ومع ظهور الفيلم الطليعى متوازيًا وأحيانًا متعارضًا مع التيار الرئيسى. وكلا الأفلام التسجيلية والطليعية حققت نجاحات تجارية كثيرة (فيلم روبرت فلاهرتى "مانا من الشمال" استمر عرضه عدة أشهر فى دار سينما فى باريس، وأعمال صناع الفيلم "الانطباعيين" الفرنسيين مثل جاك ابشتين وجيرمين دولاك جذبت جماهير عريضة). وعلى أى حال وبصفة عامة فإن الأفلام التسجيلية والطليعية لم تكن أشكالاً تجارية مع وجود قيم متميزة عن التيار الرئيسى ودور ثقافى وسياسى يمكن أن يتأسس فى الإطار التجارى. والفيلم الطليعى له مكانة هامة فى الحركات الفنية الحديثة فى سنوات ١٩٢٠ وخاصة فى فرنسا. (مع فرناند ليجيه ومارسيل دوشامب ومان راى، ولكن أيضًا فى ألمانيا هانس ريشتر) والاتحاد السوفيتى، وهذا الدافع من الحداثة هو الذى أحيا الفيلم التسجيلى فى سنوات ١٩٢٠ (دزيجا فرتوف فى الاتحاد السوفيتى ووالتر روتمان فى ألمانيا) وبعد ذلك.

ومن الدول التى طورت ودبرت إنتاج سينمات قومية متميزة للغاية فى حقبة الفيلم الصامت نجد أن أهمها هى فرنسا وألمانيا والاتحاد السوفييتى. ومن هذه أظهرت السينما الفرنسية أكبر استمرارية رغم الكارثة التى نشأت من جراء الحرب والتقلبات الاقتصادية لحقبة ما بعد الحرب. والسينما الألمانية فى المقابل وهى غير مهمة نسبيًا فى سنوات ما قبل الحرب تفجرت على الساحة العالمية مع الفيلم (التعبيرى) "مقصورة الدكتور كاليجارى" وفى عام ١٩١٩ وطوال حقبة فيمار نجحت ألمانيا فى استئناس طيف واسع من الطاقات الفنية فى الأشكال الفنية

الجديدة. والأكثر روعة هو ظهور السينما السوفيتية بعد ثورة ١٩١٧؛ فقد أدارت السينما السوفيتية الجديدة ظهرها تمامًا للماضى، وتركت أسلوب السينما الروسية قبل الحرب يستخدمه كثير من المهاجرين الذين هربوا إلى الخارج نحو الغرب هربا من الثورة. والقسم عن السينمات القومية يتناول على نحو منفصل كل العناصر الثلاثة: السينما الروسية قبل الثورة، وقد جرى اكتشافها مؤخرًا؛ السينما السوفيتية؛ المهاجرين الروس. والدول الأخرى التى تحتاج السينما فيها إلى الفصل عنها فى هذا القسم هى: بريطانيا والتى لها تاريخ مهم وإن كان غير متميز نسبيًا فى فترة الفيلم الصامت، وإيطاليا التى لها زمانها القصير من الشهرة العالمية قبل الحرب مباشرة، والدول الإسكندينافية وأساسًا الدينمارك والسويد التى لعبت دورًا فى تطور السينما الصامتة رغم قلة سكانها نسبيًا، واليابان حيث تطورت السينما على أساس الأشكال المسرحية والفنون الأخرى التقليدية. ولم يحدث إلا بالتدريج أن تكيفت مع التأثير الغربى. وقد أفسحنا مكانًا أيضًا لظاهرة فريدة للسينما اليهودية التى تتجاوز الطابع القومى والتى ازدهرت فى شرق أوروبا ووسطها فيما بين الحربين العالميتين.

وبالنسبة لمعظم هذه المقالات فإن الفترة التى تمت تغطيتها هى من الأيام الأولى إلى دخول الصوت المصاحب فى سنوات ١٩٢٠، وعلى أى حال بالنسبة للسينما الألمانية تجاوزنا هذه الفترة إلى زمن استيلاء النازيين على الحكم فى عام ١٩٣٣، ولأسباب مماثلة فإن قصة السينما اليهودية تناولناها حتى عام ١٩٣٩، وفى حالة اليابان لم تكن السنوات التى تجاوزناها إلا حتى وقوع زلزال كانتو الكبير عام ١٩٢٣، وتمت التغطية فى هذا القسم والتطور اللاحق للسينما الصامتة فى اليابان الذى استمر إلى سنوات ١٩٣٠ جرى تناوله فى الجزء الثانى من الكتاب.

إن السينما الصامتة – إذا ما تحدثنا عنها بدقة – إنما نرتكب خطأ فى التعبير؛ فرغم أن الأفلام نفسها صامتة فإن السينما لم تكن صامتة. فعرض الأفلام الأولى وخاصة غير الروائية كان يصاحب فى الغالب بمحاضرة أو مناد يوضح واليابان طورت ظهور نظام بارز هو نظام (البنشى) الذى يقوم بعملين هما التعليق

على الحدث والنطق بالحوار. وبسبب البنشى بقى الفيلم الصامت فى اليابان فترة أطول عن البلدان الأخرى التى انتقلت إلى الفيلم الناطق. والشىء الشامل الكلى طوال السينما (الصامتة) على أى حال هو المصاحبة الموسيقية التى امتدت من الارتجالات على البيانو إلى المدونات الأوركسترالية الكاملة لمؤلفين موسيقيين للمشهورين سانت ساينس فى فيلم "اغتيال الدوق جويز" (١٩٠٨) أو شوستاكوفيتش فى فيلم "بابل الجديدة" (١٩٢٩). إن الموسيقى هى جزء لا يتجزأ من تجربة الفيلم الصامت. والفصل الختامى لهذا الجزء ينظر أولاً فى التطور الفريد للموسيقى السينمائية ودورها فى تشكيل الإدراك الحسى للجماهير قبل الشروع فى إلقاء نظرة شاملة عما كانت عليه السينما الصامتة فى أوجها فى سنوات ١٩٢٠.

المراجع

Abramson, Albert (1987), The History of Television, 1880 to 1941.

Cherchi Usai, Paoio (1994), Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema.

Hampton, Benjamin B. (1931), A History of the Movies.

Liesegang, Franz Paul (1956), Moving and Projected Images: A Chronology of Pre-cinema History.

Magliozzi, Ronald S. (ed) (1988), Treasures from the film Archives.
Nathbun, John B. (1914), Motion picture Making and Exhitting.

السينما فى بواكيرها
الأصوليات والباقيات

بقلم: باولو تشرتشى يوساى



ما قبل السينما، الفيلم، التليفزيون

لم يبدأ تاريخ السينما (بانفجار كبيـر) سـواء بـاختراع أديـسون المـسجل تكينتوسكوب فى عام ١٨٩١، أو أول عرض للأخوين لوميير للأفلام لجمهور يـدفع مقابل العرض فى ١٨٩٥ – فإنه ما من حادثة مفردة يمكن أن تعد مما يفصل ما قبل السينما الجنينية الوليدة عن السينما بمعناها الحق. وبالأحرى يوجـد اسـتمرار بـدأ بالتجارب والخدع الأولى التى كانت تستهدف تقديم صور متتالية ابتداء من فيلم "فانتا سماجوريا" عام ١٨٩٨ لايتين جاسبار إلى تمثيل صامت مبهر عـام ١٨٩٢ لإميـل رينو، ولا يشمل فحسب الظهور فى سنوات ١٨٩٠ لجهاز عرف بأنه سـينما، بـل يشمل أيضًا رواد صناعة الصورة الإلكترونية. والتجارب الأولى لنقل الصور بجهاز من نمط التليفزيون هى فى الحقيقة قديمة قدم السينما. فقد نـشر أدريـانو دى بايفـا دراسته الأولى عن الموضوع عام ١٨٨٠ ويبدو أن جورج ريجنو قد حقق نقلة فعلية عام ١٩٠٩ وفى الوقت نفسه فإن تقنيات مؤكدة "لما قبل السينما" استمرت تستخدم فى ارتباط السينما الحقة إبان السنوات حول ١٩٠٠ – ١٩٠٥ عنـدما أسـست الـسينما نفسها كوسيط هائل جديد للتسلية والتثقيف. وشرائط المصباح مع التأثيرات الحركيـة استمرت لفترة طويلة تعرض مقترنة اقترانا شديدًا بعرض الأفلام على الشاشة.

إن المصباح السحرى والفيلم والتليفزيون – لهذا – لا تشكل ثلاثـة عـوالم منفصلة (وميادين دراسة بحثية)، بل تنتمى كجزء من عملية واحـدة للتطـور. ولا يقل عن هذا أن نتمكن من التمييز بينها، لا على أساس تكنولـوجى وفـى إطـار الطريقة التى بها تندمج فحسب، بل أيضًا تعاقبيًا. فعرض المصباح السحرى مهـد الطريق تدريجيا للعرض السينمائى فى بداية القرن العـشرين، بينمـا لـم يظهـر التليفزيون كاملا إلا فى النصف الثانى من القرن العشرين. وفى هذا النتاج نجد أن ما يميز السينما من جهة هو أساسها التكنولوجى – الصور الفوتوغرافية فى تتـابع سريع مما يعطى وهم الاستمرارية – ومن جهة أخرى استخدامها على نحو كبيـر كترفيه جماهيرى على نطاق عريض.

الجهاز الرئيسى

إن الأفلام تقدم وهم الحركة المستمرة بتمرير سلسلة من الصور المنفصلة فى تتابع سريع أمام مصدر ضوئى يمكن الصور من أن تسقط على شاشة. وكل صورة تعرض لفترة وجيزة أمام الضوء، ثم تحل محلها سريعًا الصورة التالية. فإذا كان الإجراء سريعًا وسلسًا بما فيه الكفاية والصور المماثلة كل منها بالأخرى فإن الصور المنفصلة يجرى إدراكها حينئذ على أنها مستمرة ويتم خلق وهم الحركة. والعملية الضمنية كانت معروفة فى القرن التاسع عشر وأطلق عليها اسم استمرارية الرؤية؛ فقد جرى الاعتقاد أن التفسير يكمن فى استمرارية الصورة على شبكية العين لفترة طويلة لتكوين الإدراك الحسى لكل صورة تتسل فى الإدراك الحسى للصورة التالية. وهذا الشرح لم يَعد يُعد سليمًا، وعلم النفس يفضل أن يرى المسألة فى إطار وظائف المخ، وليس العين وحدها. لكن الفرض الأصلى خصب بما فيه الكفاية ليفضى إلى عدد من التجارب فى سنوات ١٨٨٠ و١٨٩٠ بهدف إعادة تقدم ما يُسمى استمرارية تأثير الرؤية للصور المتتالية.

وكانت أغراض هذه التجارب متنوعة. ولقد كانت فى وقت واحد علمية وتجارية وتستهدف تحليل الحركة وإعادة تقديمها. وفى إطار ظهور السينما فإن أكبر شيء هام هو ما ينطلق لإعادة تقديم الحركة على نحو طبيعى بالتقاط الصور بسرعة معينة (حد أدنى عشرة صور أو ١٢ صورة فى الثانية وبصفة عامة أكثر من هذا). وعرضها بالسرعة نفسها وفى الحقيقة طوال الحقبة الصامتة فإن التناظر بين سرعة الكاميرا والعرض نادرا ما يكون كاملا. إن معيار العرض هو حوالى ١٦ صورة (صورة فيلمية) فى الثانية، وهذا كان يبدو أفضل شيء شائع فى سنوات ١٩٢٠، لكن الممارسات اختلفت اختلافًا كبيرًا وأصبح ممكنًا بشكل دائم بسرعات الكاميرا أن تكون أكبر بطئًا أو أكثر سرعة عمدًا لإحداث تأثيرات التسارع أو حركة التباطؤ عندما يتم عرض الفيلم. ولم يحدث إلا مع مجيء الخدع الصوتية المتزامنة التى يجب أن تؤدى بسرعة مستمرة أن طُرح معيار ٢٤ صورة فيلمية فى الثانية، وأصبح هذا أمرًا قياسيًا بالنسبة للكاميرا أو جهاز العرض معًا.

وعلى أى حال وقبل كل شيء يجب إيجاد آلية ميكانيكية تُمكن من عرض الصور فى الكاميرا فى تتابع سريع وفى العرض للجمهور بنفس الطريقة. ويجب وضع بَكَرَة الفيلم التصويرى فى الكاميرا، ويجب تثبيتها بينما الصورة الفيلمية تتعرض للضوء أثناء التصوير وتتحرك بسرعة حتى تأتى الصورة الفيلمية الثانية. والتتابع نفسه يجب اتباعه فى عملية عرض الفيلم. إن تحريك الفيلم ثم إيقافه كثيرًا ما يضع جهدًا كبيرًا على الفيلم نفسه – وهى مشكلة ازدادت شدتها فى جهاز العرض عما فى الكاميرا، حيث إن الشريط السلبى يتعرض للجهد مرة واحدة فى حين أن الشريط المطبوع يمكن عرضه عدة مرات. ومشكلة الحركة المتقطعة كما تُسمى أثرت على عقول العديد من رواد السينما، ولم تحل إلا بإدخال ثنية صغيرة فى خيط الفيلم عندما تتجاوز الفتحة فى مقدمة العدسات.

الفيلم الخام

إن الصورة المتحركة تشكل ترفيها تجميعيا – وهو ما نسميه "السينما"– وقد انتشرت الصورة على أساس تصويرها بالكاميرا ومطبوعة على قاعدة السليلويد المرن شبه الشفاف، وهى مقسمة إلى قطع ٣٥ مليمترًا فى العرض. وهذه المادة – "الفيلم" – قد اخترعها هنرى م. ريشنباخ من أجل جورج إيستمان عام ١٨٩٩ على أساس مخترعات منسوبة بشكل مختلف للأخوين ج. و. وآى. اس. هيات (١٨٦٥) وإلى هانيبال جودوين (١٨٨٨) وإلى ريشنباخ نفسه. والمكونات الرئيسية للفيلم التصويرى المستخدم منذ نهاية القرن التاسع عشر ظلت بلا تغيير عبر السنين. والمكونات هى: (دعامة) شفافة أو (الخامة)؛ وهى طبقة رقيقة جدًا من الخميرة اللدنة من الجيلاتين؛ إنها عجينة حساسة خفيفة تجعل الفيلم غير شفاف من ناحية واحدة. والخميرة عادة تتكون من مزيج من الأملاح الفضية فى جيلاتين تُلصق بالخامة عن طريق طبقة من العجينة الحساسة. وخامة الغالبية العظمى من الأفلام ٣٥ مليمترًا التى تم إنتاجها قبل فبراير ١٩٥١ تتكون من نترات السليلوز التى هى مادة قابلة للاشتعال بشدة. ومن هذا التاريخ فصاعدًا فإن الدعامة من النترات قد

حلت محلها دعامة من خلات السليلوز التى هى أقل اشتعالا بكثير أو حل محلها بتزايد البولستر. وعلى أى حال فمنذ زمان والأشكال المختلفة (لسلامة) الفيلم قد جرى بذل جهد من أجلها أولاً باستخدام دياسترات السليلوز (اخترعه ايشنجرن وبيكر فى أوائل ١٩٠١) أو تغليف النترات بمواد غير قابلة للاشتعال. والأمثلة الأولى المعروفة فى هذه الإجراءات ترجع إلى عام ١٩٠٩ وسلامة الفيلم أصبحت هى معيار الاستخدام غير الاحترافى بعد الحرب العالمية الأولى.

والفيلم السلبى الأبيض والأسود المستخدم حتى منتصف سنوات ١٩٢٠ جرت تسميته المستحلب، وهو حساس بالنسبة لألوان ما فوق البنفسجية والبنفسجية والأزرق الخفيف وأقل حساسية بالنسبة للأخضر والأصفر. والضوء الأحمر لا يؤثر على مستحلب برميد الفضة على الإطلاق. ولمنع أجزاء من المشهد للظهور على الشاشة إلا فى شكل نقاط داكنة غير مميزة كان على المصورين السينمائيين الأوائل أن يمارسوا سيطرة دائمة على القيم اللونية. فكان يجب إزالة ألوان بعينها تمامًا من الوسط الذى يقع فيه الحدث والأزياء. وقد تجنبت الممثلات إصبع أحمر الشفاه؛ والمشاهد الداخلية كان يجرى تصويرها ضد وسط تغلب عليه الدرجات المختلفة للون الرمادى. وكان هناك نوع جديد من العجينة يسمى الحساسية الفوتوغرافية اخترعته شركة إتسيمان كوداك لشركة جومونت عام ١٩١٢، وفيما لا يتجاوز عقدا واحدا من السنين أصبح هو الدعامة الرئيسية لشركات الإنتاج الكبرى، وهو أقل حساسية للضوء عن المستحلب، وهذا يعنى أن الوسائل المستخدمة فى الضوء فى الأستوديو يجب تطويرها. ولكن كان هذا متوازنًا بشكل أفضل وسمح لإعادة إنتاج مدى أوسع من الألوان الرمادية.

وعلي أى حال ففى الأيام الأولى لم يكن فيلم السليولويد هو المادة الوحيدة التى جرى تجريبها فى عرض الصور السينمائية. ومن الوسائل المستخدمة كان أفضلها الموتوسكوب وهو جهاز يتكون من أسطوانة تتصل بها مئات متعددة من المستطيلات الورقية طولها ٧٠ مليمترًا، وهذه المستطيلات الورقية تحتوى الصور التى إذا ما جرت مشاهدتها فى تتابع سريع من جانب أحد المشاهدين تعطى

انطباعا بالحركة المتصلة. بل لقد كانت هناك محاولات لإنتاج أفلام خام على الزجاج. وشركة فاماتوجراف (١٩٠١) استخدمت قرصًا له قطر ٣٠سم يحتوى على حوالى ٦٠٠ صورة فيلمية مرتبة فى تسلسل. وكانت هناك تجارب تتضمن استخدام المعدن الرقيق الشفاف مع مستحلب فوتوغرافى عليه يمكن الإسقاط بالانعكاس وبأفلام لها سطح مخفف يمكن تمريره أسفل أصابع العميان على أساس مماثل لطريقة بريل. والطول (أو المقاس) ٣٥ مليمترًا قد أخذ به فى عام ١٨٩٢ توماس أديسون لجهازه الكينتوسكوب، وهو جهاز رؤية يمكن المشاهد الواحد فى لحظة أن يراقب أقسامًا صغيرة من الفيلم. وكان النجاح التجارى لجهاز الكينتوسكوب كبيرًا حتى إن الأجهزة التالية لتقديم صورة فى حركة قد أخذت بالمقاس ٣٥ مليمترًا على أنها المقاسات القياسية. وهذه الممارسة وجدت تعزيزًا من شركة إيسمان وكان فيلمها ٧٠ مليمترًا فى الطول المقاس، ولم يكن أمامها سوى قص الفيلم لإنتاج فيلم حسب العرض المطلوب. ويرجع الأمر أيضًا إلى التكوين الميكانيكى للكينتوسكوب أن يكون للفيلم ٣٥ مليمترًا أربعة خروم وتكون مستطيلة الشكل على جانبى كل صورة فيلمية، وهى تستخدم لسحب الفيلم من الكاميرا أو من جهاز العرض. وهناك رواد آخرون فى نهاية القرن التاسع عشر استخدموا أنموذجًا مختلفًا. فالأخوان لوميير على سبيل المثال استخدما خرمًا مستديرًا واحدًا على كل جانب. ولكن طريقة أديسون هى التى سرعان ما أخذ بها الجميع كمعيار قياسى وظلت حتى اليوم هكذا. وكانت شركة أديسون أيضًا هى التى حددت الحجم والشكل القياسيين للصورة الفيلمية ٣٥ مليمترًا لتكون حوالى بوصة طولاً و٠,٧٥ بوصة عرضًا.

وعلى الرغم من أن هذه الأمور أصبحت هى المعايير القياسية كانت هناك تجارب عديدة مع المقاييس الأخرى للفيلم الخام فى الفترة المبكرة وفى الفترة المتأخرة كليهما. وفى عام ١٨٩٦ أنتجت شركة برسويتش شريطًا سينمائيًا ٦٠ مليمترًا، وهناك أنموذج منه محفوظ فى أرشيف الفيلم والتليفزيون القومى فى لندن. وهناك نفس الطول (ولكن مع أنموذج مختلف من الخروم) استخدمه جورج دمنى فى فرنسا. وشركة فريسكوب فى الولايات المتحدة الأمريكية أنتجت مقياسًا هو ٦٣

مليمترًا، ولايزال هناك فيلم من هذا المقاس باقيا – وهو تسجيل لبطولة السوزن الثقيل التاريخية بين كوربت وفيتزسيمونز فى ١٨٩٧. وحوالى هذا الوقت نفسه جرب لويس لوميير أيضًا الأمر لفيلم ٧٠ مليمترًا أنتج صورة طولها ٦٠ مليمترًا وعرضها ٤٥ مليمترًا. وكل هذه الطرق واجهت مشكلات تقنية وبصفة خاصة فى العرض. وعلى لرغم من بعض التجارب الأخرى التى حدثت قرب نهاية الفترة الصامتة فإن استخدام ٧,٦٥ مليمترًا لم تصبح له مكانته الخاصة إلا فى أواخر سنوات ١٩٥٠ والأكثر أهمية من أى محاولات لتوسيع الصورة – على أى حال – هى تلك التجارب التى استهدفت تقليل الصورة وإنتاج جهاز ملائم للاستخدامات غير الاحترافيَّة.

وفى عام ١٩٠٠ بدأت شركة جومونت الفرنسية فى تسويق جهازها "كرونو الجيب" وهو كاميرا محمولة تستخدم فيلما ١٥ مليمترًا مع وجود ثقب واحد فى المنتصف. وبعد عامين قامت شركة وورويك التجارية فى إنجلترا بإنتاج فيلم ١٧,٥ مليمترًا للهواة، وقد صُمم لكى يُستخدم على ماكينة تسمى بيوكام (وهى ماكينات لوميير) تتضاعف لتعمل عمل الكاميرا والطابعة وجهاز العرض؛ وقد أخذ بهذه الفكرة أرتمان فى ألمانيا ثم باتيه فى فرنسا فى سنوات ١٩٢٠، وفى الوقت نفسه فى عام ١٩١٢ قدمت شركة باتيه أيضًا نظامًا يستخدم فيلمًا ٢٨ مليمترًا على دعامة دياستات لا تلتهب ولها صورة أصغر من ٣٥ مليمترًا بقليل نوعًا ما. وفيلمها ١٦ مليمترًا فى السوق فى عام ١٩٢٣ وحوالى ذلك الوقت أنتج الأخوان باتيه جهازهما (طفل باتيه) مستخدمين فيلما خاما ٩,٥ مليمترًا غير قابل للاشتعال. ولعدة سنوات كان فيلم ٩,٥ مليمترًا منافسا قويا للفيلم ١٦ مليمترًا ولقد ظل باقيا لمدة طويلة كمقاس طول صغير.

ومقاس الهواة الممتاز على أى حال كان ١٦ مليمترًا على دعامة لا تلتهب وقد طرحته شركة إيستمان كوداك فى عام ١٩٢٠. والصورة الأصلية المعروفة باسم كوداسكوب تعمل وفق المبدأ العكسى بإنتاج مطبوع موجب مباشرة على الفيلم الأصلى المستخدم فى الكاميرا. وقد طرحت شركة كوداك لهواة صناعة الأفلام أو

لإظهار الأفلام التى تم إنتاجها وفق مقاس ٣٥ مليمترًا. ولقد كانت هناك مقاسات مثيرة أكثر وهى تستخدم فيلما مقسمًا إلى صفوف متوازية يمكن عرضها متتالية. ومن هذه لا نجد إلا جهاز هوم كينتسكوب لأديسون يستخدم فيلما ٢٢ مليمترًا مقسمًا ثلاثة صفوف متوازية مع صورة طولها أكبر من ٥ مليمترًا وكل صف منفصل عن الآخر بخط من الثقوب، وكان إنتاج إديسون هذا هو الذى له أهمية تجارية.

اللـــون

في فترة متقدمة فى عام ١٨٩٦ كان متاحا وجود نسخ من الأفلام يتم تلوينها باليد صورة فيلمية بعد الأخرى بفرشات رقيقة جدًا. والنتائج التى تحققت بهذه التقنية كانت فى الغالب رائعة كما فى حالة فيلم جورج مليس "مملكة الجنيات" (١٩٠٣) وكانت الصور فيها لها ألق المنمنمات فى العصور الوسطى. وعلى أى حال كان من الصعب للغاية تأكيد أن اللون سيشغل مساحة دقيقة من الصورة الفيلمية. ولكى يتحقق هذا قام باتيه فى عام ١٩٠٦ باختراع طريقة آلية لتلوين الدعامة السفلية وتسمى ألوان (باتيه). وهذه الطريقة كانت تعرف أيضا باسم (المرْسام) حيث تمر فرشاة أو ريشة لتلوين الصور فى فرنسا وهى تسمى السنسل فى إنجلترا أو تسمح بتطبيق نصف دستة من التدرجات اللونية المختلفة.

وهناك طريقة أقل تكلفة بكثير وهى إعطاء الفيلم لونًا واحدًا لكل صورة فيلمية أو متتالية فى الترتيب لإعادة فرض التأثير التشكيلى أو الأثر الدرامى. ومن الناحية الأساسية كانت هناك ثلاثة طرق لإتمام هذا. وهناك المسحة اللونية التى تتحقق إما بتطبيق الصقل الملون للدعامة أو غمر الفيلم فى محلول من الصبغة الملونة أو باستخدام أفلام خام ملونة من قبل. ثم هناك الاصطباغ حيث يحل محل الفضة فى المستحلب ملح معدنى ملون بدون تأثير الجيلاتين على الفيلم. وأخيرًا هناك الترسيخ اللونى وهو تنويع من الاصطباغ حيث المستحلب التصورى يُعالج بملح فضة لا يتحلل وهو قادر على تثبيت عامل لونى عضوى. ويمكن تجميع

المسحة اللونية والاصطباغ والترسيخ اللونى والتلوين الآنى ومن ثم تتضاعف الإمكانيات الإبداعية لكل تقنية. وهناك تنويع ساحر بصفة خاصة على تقنية الاصطباغ من خلال (عملية هاند شيجل) (وهى تعرف أيضًا بعملية وايكوف – دى ميل، ١٩١٦ – ١٩٣١) وهى نسق متقدم مستمد من تقنيات الطباعة الحجرية. والمحاولات الأولى (قام بها فريدريك مارشال لى وإدوارد رايموند تيرنر) لتحقيق تلوين الفيلم باستخدام الامتصاص الشديد للصور الحمراء والخضراء والزرقاء وترجع إلى عام ١٨٩٩، ولكن لم يحدث إلا فى عام ١٩٠٦ فقط أن حقق جورج ألبرت سميث نتيجة مقبولة تجاريا باستخدامه جهازه كينيما كلر. لقد وضع سميث أمام الكاميرا قرصا شبه شفاف منقسمًا إلى قسمين: الأحمر والأزرق المخضر. ثم يجرى عرض الفيلم بنفس المرشحات بسرعة ٣٢ صورة فيلمية فى الثانية واللونان الرئيسيان (يندمجان) فى صورة لا تظهر إلا تنويعات لونية خفيفة، لكنها تحدث تأثيرًا لا يمكن إنكاره. واختراع سميث جرى تقليده وتطويره على نطاق واسع إلى أنساق لونية ثلاثة من خلال شركة جومونت عام ١٩١٣ وشركة أجفا الألمانية عام ١٩١٥.

والمستحلب الحساس الملون الفعلى الأول قد اخترعته شركة إيستمان كوداك حوالى عام ١٩١٥، وبعد ذلك بفترة وجيزة جرى تسويقه بعلامة تجارية هى كوداكروم. وهذا لايزال نسقا ذا لونين لكنه كان المرحلة الأولى فى سلسلة من التطويرات البارزة. وحوالى هذا الوقت نفسه تأسست شركة لهرجوسات. كالموس وو. بورتون وستكوت ودانيال فروست كومستوك – اتحاد الصورة المتحركة الملونة – وبدأ التجريب بنسق قائم على مركب إضافى من لونين؛ والثلاثة وقد أحيطوا بالنتائج غيروا الطريقة فى عام ١٩١٩ وبدأوا فى استكشاف (ولا يزالون يلجأون إلى لونين فقط) إمكانية استخدام مبدأ المركب المطروح الذى طوره فى البداية دوكلوس دى هورون فى ١٨٦٨. وعمل هذا قائم على تجميع صورتين كل منهما تشربت بلون محدد. وعندما يتم تركيب الصورتين يَنتُجُ لون متوازن. واستخدام مبدأ المُركب المطروح دفع فريق التكينكلر إلى الاستعداد خلال ثلاث سنوات لتقديم فيلم ملون – "إغراء البحر" (تشيسترم. فرانكلين، مترو، ١٩٢٢) – وقد تم الإبداع على شريطين حيث تتكون مجموعتان من الصور الإيجابية مع ألوان منفصلة مطبوعة ظهرًا لظهر.

وقد شهدت أواخر سنوات ١٩١٠ وأوائل سنوات ١٩٢٠ اختراعات أخرى عديدة في حقل اللون، ولكن مع نهاية عقد السنين كان واضحا أن كالموس ورفاقه في مقدمة هذا الميدان، ونسقهم هو الذى سيسود صناعة الفيلم الاحترافى طوال سنوات ١٩٣٠ وسنوات ١٩٤٠ وفى الوقت نفسه نجد أن الغالبية العظمى من الأفلام إبان الفترة الصامتة استمرت فى التواجد مستخدمة طريقة أو أخرى لتلوين الطباعة السابق ذكره. ومن الناحية الحرفية نقول إن أفلام الأسود والأبيض كانت هى القلة، وهى التى تنتجها الشركات الأصغر أو الأفلام القصيرة الكوميدية.

الصـــوت

تكاد كل الأفلام (الصامتة) تحتوى على نوع من المصاحبة الصوتية. ولقد كان للعروض السينمائية الأولى محاضروها الذين يدلون بتعليق على الصور التى تمر على الشاشة ويشرحون محتواها ومعناها للجمهور. وفى عدد من الدول غير الغربية استمرت هذه الممارسة لفترة تتجاوز المرحلة الأولى. وفى اليابان حيث السينما الصامتة ظلت هى القاعدة تمامًا فى سنوات ١٩٣٠. وقد ظهر فن (البِنشى) الذى يؤدى حركات ويدلى بنص أصيل ليصاحب الصورة.

ومع الحديث جاءت الموسيقى. ولقد كان فى البداية يجرى ارتجالها على البيانو، ثم يجرى عزفها من الحصيلة الشعبية السائدة، ثم جاء الوقت ليجرى تأليفها خصيصًا. وفى المناسبات الكبيرة فإن هذه الموسيقى يؤديها أوركسترات وجوقات ومغنيات أوبرا، بينما فرقة صغيرة أو حتى مجرد عازف بيانو يعزف فى الدور السينمائية الأقل فخامة. وأصحاب العرض الذين لا يستطيعون أداء الموسيقى الأصيلة لديهم خياران. الأول هو أن يجهزوا عازفًا للبيانو أو الأورغن أو فرقة صغيرة مع مدونة موسيقية وعادة ما تتألف من مختارات من النغمات الشعبية الكلاسيكيات مدونة فى (القوائم الموسيقية)، والتى تقدم موضوعات ملائمة لمصاحبة القصص المختلفة فى الفيلم. والخيار الثانى الأكثر جرأة هو اللجوء إلى الآلات الميكانيكية من البيانولا إلى الأورغون الضخم ويدار بالهواء المضغوط حيث يتم إدخال القطعة الموسيقية على شكل أسطوانة من الورق المضغوط.

وأحيانًا ما كان يصاحب الموسيقى تأثيرات صاخبة. وعادة ما يتم الحصول عليها من مؤدين مزوَّدين بمجموعة كبيرة من الموضوعات الموسيقية التي تحدث أصواتًا طبيعية ومصطنعة. لكن التأثيرات نفسها يمكن أن تؤديها الآلات ومنها بصفة خاصة مثل شهير ومتطور هو المستخدم في سينما جومونت هيبودروم في باريس.

وعلى أي حال فمنذ البداية ورواد السينما كانت لهم طموحات كبيرة. ففي فترة مبكرة في أبريل ١٨٩٥ طرح أديسون نظامًا لتسآزر اختراعيه التوأم الفونوغراف والكينتسكوب. وباتيه يبدو أيضًا أنه حاول أن يؤازر معًا الأفلام والديسكو حوالي عام ١٨٩٦ وعلى أي حال فإن مثل هذه الأنظمة أعاقها نقص التوسع لتقديم الصوت في قاعات استماع كبيرة.

والبديل لاقتران الأفلام مع الموسيقى هو طبع الصوت مباشرة على الفيلم. وأولى التجارب في هذا الاتجاه حدثت في بداية القرن، وفي عام ١٩٠٦ قدَّم إيوجين – أوجست آلة قادرة على تسجيل الصورة والصوت على نفس الدعامة الفيلمية.

ولم يحدث إلا بعد الحرب العالمية الأولى أن جرى اتخاذ خطوات حاسمة نحو تحقيق فيلم مقترن بالصوت. ولقد أسس الفريق الألماني المكون من فوجت وأنجلز وماسول طريقة لتسجيل الصوت تصويريًا؛ وذلك بتحويل الأحداث إلى نماذج ضوئية على شريط فيلمي منفصل وطرح جهازهم (ترى أرجون) في برلين عام ١٩٢٢. وكان كوفاندوف في الاتحاد السوفييتي ولي دي فورست في الولايات المتحدة الأمريكية يعملان أيضًا في الاتجاه نفسه. وجهاز دي فورست (فونو فيلم) ١٩٢٣ يتضمن استخدام خلية تصويرية كهربائية لقراءة الصوت المطبوع على شريط الفيلم نفسه مثل الصورة. وفي الوقت نفسه نجد أن إدخال التسجيل الكهربائي وصمام الترميون وهو رقيقة مشحونة بالكهرباء تطلقها مادة متوهجة مشتقة من تكنولوجيا الراديو قد حل مشكلة توسيع الصوت لكي يكون مسموعًا في دور العرْض.

وفى عام ١٩٢٦ قدم أستوديو وارنر بروسى فى هوليوود فيلم "دون جوان" تمثيل جون باريمور مستخدمًا نظام الفيتافون للصوت المصاحب للعرض. وهذا هو نظام الصوت على أسطوانة ربط جهاز العرض بأسطوانات كبيرة قطرها ١٦ بوصة وتدور بسرعة ٣٣ وثلث لفة في الدقيقة، والإبرة تبدأ من المركز وتتجه إلى الخارج. وقد استخدم نظام الفيتافون مرة أخرى فى العام التالى لأول فيلم (ناطق) وهو "مغنى الجاز" مع آل جونسون وظل قائمًا لسنوات تالية قليلة. وفى الوقت نفسه كان هناك أستوديو منافس هو أستوديو فوكس قد اشترى حقوق براءة (ترى أرجون) و(الفيتافون) واستخدمهما لإضافة الصوت للأفلام التى سبق تصويرها. وقد ثبت أن نظام فوكس لطبع الصوت على الشريط عملى أكثر من الفيتافون وأصبح أساسًا لتعميم إدخال الصوت المتآزر مع الصورة فى بواكير سنوات ١٩٣٠.

جوانب النِّسَب الفنية

إن حجم وشكل الصورة الفيلمية ٣٥ مليمترًا ظلا دون تغيير يذكر طول حقبة السينما الصامتة بطول ٣ مليمتر (أقل من بوصة واحدة) و١٨ مليمترًا (٠,٧٥ بوصة) عرضا، ومسافة الصور الفيلمية تعنى أن كل قدم من الفيلم تحتوى على ١٦ صورة فيلمية. وهذه أيضًا ظلت دون تغيير واستمرت على أنها هى المعيار اليوم. وعندما يأتى العرض فإن النسبة بين الطول والعرض بين ١,٣١ و١,٣٨ إلى ١ ومع دخول الصوت فى الفيلم فإن حجم الصورة الفيلمية قد تغير تغيرًا واهنًا لكى يُجَمّع الصوت – ولكن نسبة العرض السينمائى ظلت هى نفسها تمامًا – حوالى ٤: ٣ إلى أن جاءت عمليات الشاشة المتسعة فى سنوات ١٩٥٠ وفى حقبتى الفيلم الصامت والناطق كانت هناك محاولات قليلة لتغيير حجم وشكل الصورة المعروضة. وجانبا الصورة الفيلمية يحدث أحيانًا أن يتغلقا لإيجاد صورة مربعة كما فى حالة فيلم ميرناو "المحرمات" ١٩٣١. وفى عام ١٩٢٧ قدم الفرنسى هنرى كريتيان أول نسق بالتصوير الأنامورفيكية وهو المعروف باسم هيبرجونار

حيث (تنضغط) الصورة من خلال عدسات الكاميرا لتقديم صورة أعــرض علــى الصورة الفيلمية ثم (يُرفع الانضغاط) فى جهاز العرض أثناء عرضها على شاشــة عريضة. وكان هذا هو المقدمة الاستهلالية للسينما سكوب والأنظمة الأنامورفيكية الأخرى التى أصبحت فى الاستعمال التجارى فى سنوات ١٩٥٠ وهناك تجــارب أخرى تشمل الماجناسكوب ١٩٢٦، والتى تستخدم عدسات فى جهاز العــرض ذات زاوية منفرجة حتى يمكن تغطية الشاشة الكبيرة؛ كما أنه كانت هنــاك مخترعــات لربط عدد من أجهزة العرض الكثيرة معًا. ومبكــرًا فــى ١٩٠٠ حــاول راؤول جريموين – سانسون ربط عشرة أجهزة عرض ٧٠ مليمترًا لإنتاج (بانوراما) ذات ٣٦٠ درجة تحيط بالمشاهدين تمامًا. والأكثر شهرة (وإن كان هامشيًا) نظام تعــدد الرؤية (بولتفيجن) المستعمل فى تتابع لوح ثلاثى مشهور فى فــيلم أبــل جــانس "نابليون" ١٩٢٧ حيث توجد ثلاثة شرائط للفيلم يتم عرضها فى وقت واحد كل عبر الآخر لإنتاج صورة واحدة.

العرْض

الطريقة العادية للعرض من أقدم الأزمنة تتضمن وضع جهاز عرض فــى مؤخرة القاعة وإسقاط الصورة على شاشة من خلال مخروط من الضوء من فوق رءوس الجماهير. ولقد بذلت محاولات عَرَضية لاختراع ترتيبات مكانيــة بديلــة. وفى عام ١٩٠٩ على سبيل المثال جربت شركة ميستر الألمانية عــرض أفلامهــا الملونة (الألاباستر) من خلال نظام معقد من المرايا ساقطة على شاشة من كابينــة عرض موضوعة تحت أرضية دار العرض. وكان من الممكن أيضًا الإسقاط على شاشة من خلفها، ولكن هذه العملية (المعروفة باسم الإسقاط الخلفى) اقتضت مساحة كبيرة ونادرًا ما كانت تُستخدم للعرض الجماهيرى. وقد استخدمت فى فترة دخــول الصوت كشكل له تأثير خاص أثناء صناعة الفيلم يسمح للممثلين أن يؤدوا أدوارهم أمام خلفية مشهد. وطوال سنوات السينما الصامتة نجد أن أجهزة العــرض ســواء كانت تدار باليد أو بالقوة الكهربائية تتم كلها بسرعات مختلفة تمكّن مشغل الجهــاز

من ضبط سرعة جهاز العرض مع سرعة الكاميرا. والكاميرا من جانبها تختلف سرعتها وفق عدد من العوامل: مقدار الضوء المتاح أثناء التصوير، حساسية الفيلم الخام وطبيعة الحدث الذى يجرى تصويره. وحتى يمكن الاحتفاظ بحركات الممثلين على الشاشة فإن القائمين (الطبيعيين) بالعرض على الشاشة فى السنوات قبل عام ١٩٢٠ إنما يعرضون الأفلام بسرعات مختلفة، وغالبًا ما بين ١٤ صورة فيلمية و١٨ صورة فيلمية فى الثانية. (والتأثير المتردد من أن هذه السرعات البطيئة نسبيًا التى تميل إلى الظهور قد استأصلها إدخال مصراع كاميرا ثلاثى السطح، وذلك فى أوائل القرن. وهذا المصراع ينفتح وينغلق ثلاث مرات إبان إظهار كل صورة فيلمية). والسرعة المتوسطة للعرض تتزايد بمرور الوقت؛ وفى نهاية الحقبة انتظمت لتصل إلى معيار ٢٤ صورة فيلمية فى الثانية، وهذا أصبح معيار الفيلم الناطق. والسرعات الأسرع والأبطأ تستخدم أحيانًا فى تجارب الفيلم الملون أو فى بعض معدات الهواة.

هذا وبتأثير كيف العرض بنمط مصدر الضوء المستخدم. وقبل أن تصبح الأضواء الكهربائية قياسية كانت الطريقة المتبعة لجهاز العرض هى تسخين قطعة من الجير أو أى مادة مشابهة إلى أن تتوهج بحرارة بيضاء. وتأثير هذه الطريقة (المعروفة باسم نور الكِلْس) كانت تتوقف كثيرًا على طبيعة وكيف الوقود المستخدم لتسخين الجير. وكانت أنواع الوقود المختلفة خليطًا من الفحم – الغاز والأكسجين أو أثير الأكسجين. وقد استخدم الاسيتيلين أيضًا، ولكن سرعان ما جرى استبعاده؛ لأنه ينتج ضوءًا ضعيفًا ويطلق رائحة غير مقبولة.

من الإنتاج إلى العرض

ليس معروفًا (وربما لن نعرف إطلاقًا فى المستقبل) على وجه الدقة كم فيلمًا من جميع الأنواع تم إنتاجه إبان فترة السينما الصامتة، لكن الرقم على أغلب اليقين نحو ١٥٠ ألف فيلم، منها ما لا يزيد عما يتراوح ما بين ٢٠ ألف و٢٥ ألف معروف أنها باقية. ومع النمو السريع للعمل السينمائى أصبحت الأفلام تطبع

بكميات هائلة. ففيلم "تجارة الرقيق الأبيض - الجزء الثاني" لأوجست بلوم عام ١٩١١ طبعت منه شركة نورديسك الدينماركية ما لا يقل عن ٢٦٠ نسخة للتوزيع العالمي. ومن جهة أخرى نجد أن كثيرًا من الأفلام الأمريكية الأولى الواردة في كتالوجات الموزعين لم تبع أكثر من نسختين وفي بعض الحالات قد لا تكون قد طُبعت على الإطلاق نظرًا لقلة الطلب.

ولما كانت السينما منذ البداية عملاً عالميًا كان على الأفلام أن يجرى شحنها من بلد إلى آخر وفي الغالب بطبعات مختلفة. فالأفلام قد تسجل بكاميرات على جانبين متجاورين في وقت واحد، ومن ثم ينتج فيلمان سالبان، والعناوين الفرعية الداخلية يجرى تصويرها بلغات مختلفة ويجرى شحنها مع الأفلام المطبوعة أو بفيلم سالب مزدوج للموزع الخارجي. وأحيانًا لا يجرى تقدير سوى صورة فيلمية واحدة من كل عنوان على أن تطبع بعد ذلك عندما يتم إعداد النسخ. وأحيانًا لم تبق من بعض الأفلام سوى هذه (العناوين البراقة) أو بدون عنوان على الإطلاق. وأحيانًا يتم إعداد تركيبات فيلمية مختلفة لتلائم أذواق الجمهور في الأنحاء المختلفة من العالم. وعلى سبيل المثال نجد في أوروبا الشرقية أنه كان هناك ذوق "لما هو روسي" أو للتركيب الفيلمي التراجيدي مع تفضيل "النهاية السعيدة" المتوقعة من جانب الجماهير في الولايات المتحدة الأمريكية. ولقد كان شائعًا أيضًا إعداد طبعات ملونة للفيلم لعرضها في دور السينما الفخمة وبالأسود والأبيض لأكثر دور السينما تواضعًا. وأخيرًا فإن الرقابة القومية والمحلية معًا غالبًا ما تفرض الحذف أو إجراء بعض التغييرات في الأفلام أثناء العرض، وكثير من الأفلام الأمريكية بصفة خاصة ظلت في أشكال مختلفة نتيجة الممارسات الرقابية المختلفة للدولة أو هيئات الرقابة في المدن.

الاضمحلال

في السنوات الأولى من السينما كان الناظر إليها يراها هامشية أساسًا، ولم تبذل إلا محاولة ضئيلة للاحتفاظ بها بمجرد انتهاء حياتها التجارية. ودعوة الباحث البولندي بولسلاف ماتوسرفسكي عام ١٨٩٨ لإيجاد أرشيف دائم للصور الفيلمية

لتقيد كسجل للأجيال القادمة وجد أذنًا صماء. ولم يحدث إلا فى سنوات ١٩٣٠ أن دخلت أوائل الأرشيفات فى عدد من البلدان للحفاظ على الأفلام المتبقية من أجل الأجيال القادمة. وعلى أى حال ففى ذياك الوقت كانت قد فقدت أعداد كبيرة من الأفلام وبعضها أصابه التلف. وأرشيفات العالم قد جمعت الآن حوالى ٣٠ ألف مطبوعة من الأفلام الصامتة. لكن نقص المصادر لعمل كتالوجات لها يعنى أنه ليس معروفًا أى من هذه الأفلام مطبوعات مزدوجة لنفس النسخة، أو فى حالة ما يبدو أنه مزدوج. هل هناك اختلافات هامة بين نسخ الأفلام ذات العنوان نفسه. وبينما نجد أن عدد الأفلام المجموعة يواصل الارتفاع فإن عدد الأفلام المتبقية لايزال على الأرجح أقل من ٢٠% مما يجرى الاعتقاد بأنه قد تم إنتاجه.

وفى الوقت نفسه حتى مع ارتفاع عدد الأفلام المعاد اكتشافها، فإن هناك مشكلة أخرى تنشأ بحكم طبيعة التلف للدعامة النترانية التى طبعت عليها الغالبية الكبرى من الأفلام الصامتة. وليس الأمر قاصرًا على نترات السليلوز القابلة للاشتعال فى بعض الحالات إلى الاحتراق التلقائى: فالأمر أيضًا يرجع إلى أن الأفلام معرضة للتآكل والاضمحلال. وفى خلال التآكل يحدث تدمير للعجينة التى تحمل الصورة. وحتى فى أفضل حالات الاحتفاظ بالأفلام (أى فى الحالات التى تتوفر فيها حرارة منخفضة تمامًا والمستوى السليم من الرطوبة) فإن الدعامة النتراتية تبدأ فى التحلل من لحظة إنتاجها. وإبان العملية نجد أن الفيلم يصدر غازات مختلفة وخاصة نترات الأنهيدريد التى تتحد مع الهواء والماء فى الجيلاتين فينتج حمض النيتروس والنيتريك، وهذه الأحماض تأكل الأفلام من خلال العجينة ومن ثم يحدث دمار للصورة مع إطارها إلى أن يتحلل الفيلم بالكامل.

الاستعادة

إن تحلل نترات الفيلم يمكن تخفيضه، ولكن لا يمكن إيقافه. ولهذا السبب فإن أرشيفات الفيلم منخرطة فى معركة لإطالة حياة الفيلم إلى حين إمكان نقل الصورة إلى الخامة الأساسية. ولسوء الحظ فإن دعامة خلات السليلوز التى يتم إليها النقل

هى نفسها معرضة للتآكل ما لم توضع فى ظروف مناخية مثالية. بل الأسوأ هو أن هذا أكثر ثباتًا من النترات. ومما لا شك فيه بشكل قاطع أنه يفضل مغنطة شريط (الفيديو) الذى ليس فحسب قابلاً للفناء، بل هو غير ملائم أيضًا لإعادة إنتاج طابع الفيلم الأصل. وقد يأتى حين فى المستقبل يكون فيه من الممكن الاحتفاظ بصور الفيلم رقميًا، ولكن لم يتبين بعد أن هذا ممكن عمليًا.

إن هدف الاستعادة هو إعادة إنتاج الصورة التى أصابها التلف على نحو أقرب بقدر الإمكان للأصل الذى ظهر فيه. لكن كل النسخ التى تمت هى غير كاملة بالضرورة. ومن أجل البدء يجب المضاعفة من دعامة إلى أخرى مع وجود خسارة محتمة لبعض الصفات الأصلية. كما أنه من الصعب للغاية إعادة إنتاج تقنيات الألوان مثل المسحة اللونية والاصطباغ حتى لو تم نسخ الفيلم على خامة ملونة، وبصرف النظر عن التكاليف هى أبعد ما تكون عن الممارسة الشاملة. وعديد من الأفلام التى كانت أصلاً ملونة لا تبدو الآن – إن ظهرت أصلاً – إلا بالأسود والأبيض.

ولتقدير الفيلم الصامت على النحو الذى شهدته به الجماهير أصلاً من الضرورى توفر الحظ الحسن النادر لرؤية مطبوعة نتراتية أصلية (يزداد الأمر صعوبة بسبب الترتيبات الحديثة لمواجهة الحريق). وحتى آنذاك لقد تبين أن كل نسخة فيلم لها تاريخها الفريد، وكل عرض سيختلف بالنسبة لأى مطبوعة تُعرض وحسب الظروف التى تُعرض فيها. إن العرض المختلف والموسيقى المختلفة ونوعية العرض الحى المصاحب أو المؤثرات الخفيفة تعنى أن العرض الحديث للأفلام الصامتة لا يقدم سوى مقاربة فجّة لما كان عليه عرض الفيلم الصامت للجماهير فى ذياك الوقت.

المراجع

Abramson, Albert (1987), The History of Television, 1880 to 1941.

Cherchi Usai, Paolo (1994), Burning Passions: An Introduction to the Study of Silent Cinema.

Hampton, Benjamin B. (1931), A History of the Movies.

Liesegang, Franz Paul (1956), Moving and Projected Images: A Chronology of Pre-cinema History.

Magliozzi, Ronald S. (ed) (1988), Treasures from the Film Archives.

Rathbun John B. (1914), Motion Picture Making and Exhibition

الخية والصليب المالطى

لم تظهر السينما حقًا إلى حيز الوجود إلا عندما أصبحت هناك إمكانية لعرض الأفلام. وفى هذا المجال نجد أن جهاز الكينتوسكوب الذى اخترعه توماس ألفا أديسون وو. ك. ل. ريكسون فى ١٨٩١، وجرى تسويقه عام ١٨٩٣ لا يعد سينما بالمعنى الدقيق؛ لأنه لا يتكون إلا من صندوق الدنيا ومن خلاله يمكن رؤية الأفلام القصيرة من جانب شخص واحد فى المرة الواحدة. وفى هذا الجهاز يمضى الفيلم باستمرار عبر غالق صغير كما فى الدمى المزوَّدة بعدسات فى العصر الفيكتورى مثل جهاز الزيتروب. وتدفق الضوء يتم بجهاز إدراكى من جانب المشاهد لتكوين صورة للأشياء فى حالة حركة – وهو شكل للرؤية لا يكون ممكنًا إلا إذا كان المشاهد يحدق مباشرة فى الجهاز. وعلى أى حال فمع عام ١٨٩٥ كان هناك عدد من المخترعين مستعدين بأجهزة يمر فيها الفيلم فى كل من الكاميرا وجهاز العرض، حتى تكون الصورة ثابتة فى مقدمة المشاهد قبل أن تنتقل إلى الصورة التالية، وفى السينما توجراف للأخوين لوميير على سبيل المثال. (وهناك بعض التعديلات بحيث تضاعف نفس الماكينة الكاميرا وجهاز العرض معًا) ويوجد شكل صغير معدنى يدفع الفيلم للأسفل صورة فيلمية أمام فتحة ويكون الفيلم مهيئًا للديمومة لكل صورة. ولما كانت أفلام لوميير قصيرة جدًا فإن هذا الشكل للحركة المتقطعة لم يعق الفيلم بشكل ما.

وعلى أى حال، فبالنسبة للأفلام أو للعرض المنتظم لتتابع الأفلام القصيرة كان يجب العثور على طريقة لتسهيل مرور الفيلم من أمام الفتحة. ومع ١٨٩٦ – ١٨٩٧ بفضل المخترعات الرائدة لوودفيل لاثام فى الولايات المتحدة الأمريكية ور. و. بول فى بريطانيا تطورت أجهزة العرض؛ حيث توجد خيَّة الفيلم عند الفتحة بين عجلتين مسننتين تتحركان باستمرار، ونجد أن قطعة الفيلم وحدها فى الخية هى التى تكون لها حركة متقطعة، ومن ثم يمكن حماية الفيلم من التلف

الشديد. وما جذب الأنظار آنذاك هو كيف توجد طريقة أشد نعومة لإدارة الحركـــة المستمرة للكاميرا/ وحرك جهاز العرض فى الحركة المتقطعة والفيلم يمر بالفتحة. والحل – وهو حل كان رائده أيضًا ر. و. بول – اتخذ شكل جهاز يعرف بالصليب المالطى. فيلحق دبوس بحدته تنشغل بالشقوق الصغيرة فى أذرع الـــصليب وهـــو يدور بالتناوب، وفى كل مرة يفعل هذا يتقدم الفيلم صورة فيلميـــة واحـــدة. وهـــذه الطريقة التى تكاملت عام ١٩٠٢ ظلت مستخدمة لجهاز العرض ٣٥ مليمترًا حتى يومنا هذا.

جيوفرى نوويل – سميث

السينما فى السنوات الأولى

بقلم: روبرتا بيرسون

لقد تطورت السينما على نحو سريع فى العقدين الأولين من سنين وجودها. فما كان في ١٨٩٥ مجرد شيء جديد أصبح مع عام ١٩١٥ صناعة راسخة. ولم تكن الأفلام الأولى تزيد عن مجرد لقطات خاطفة متحركة، مجرد دقيقة واحدة طولا وغالبًا ما تتكون من لقطة مفردة. ومع عام ١٩٠٥ جاء الطول بشكل منتظم ما بين خمس دقائق وعشر دقائق، ولجأت إلى تغييرات للمنظر ووضع الكاميرا لروى قصة أو لتصوير موضوع. ثم في أوائل سنوات ١٩١٠ مع تواجد أول أفلام (روائية طويلة) بزغت تدريجيًا مجموعة جديدة من التقاليد لتناول القصص المركبة. ومع ذياك الوقت أيضًا نجد أن صناعة الأفلام وعرضها قد أصبحا عملاً صناعيًا على مدى كبير. ولم يعد الفيلم مظهرًا فضوليًا ينشطر إلى تنوع من المناظر الأخرى من الغناء أو أعمال السيرك وعروض الفانوس السحرى. وبدلاً من هذا نجد الساحات المتخصصة وهى مهيئة تمامًا لعرض الأفلام وتزودت بالإنتاج الواسع، وشركات التوزيع القائمة فى المدن الكبرى التى باعت فى البداية تزايد على تأجير الأفلام لأصحاب العرض فى جميع أنحاء العالم. وإبان سنوات ١٩١٠ كان أهم مركز لتقديم الزخم السينمائى ليس باريس أو لندن أو نيويورك، بل أصبح لوس أنجلوس – هوليوود.

إن سينما هذه الفترة من منتصف سنوات ١٨٩١ إلى منتصف سنوات ١٩١٠ يشار إليها أحيانًا على أنها سينما "ما قبل هوليوود" مصادقةً على الهيمنة المتنامية للصناعة الأمريكية القائمة فى كاليفورنيا بعد الحرب العالمية الأولى. ويوصف هذا بأنه من نوع الكلاسيكية الجديدة، وذلك كإدراك للدور الذى يذهب إلى مجموعة متعاونة موحدة من الأعراف الروائية "الكلاسيكية" كان عليها أن تلعب دورها فى عالم السينما من سنوات ١٩٢٠ فصاعدًا. وهذه الأعراف تحتاج إلى أن تستخدم بحذر؛ لأنها يمكن أن تتضمن أن السنوات المبكرة الأولى لم تكن هناك إلا على شكل مبشر بمقدم هوليوود والأسلوب الكلاسيكي الذى ترتب على هذا. وفى

الحقيقة نجد أن أساليب صناعة الفيلم السائدة فى السنوات المبكرة الأولى لـم تحـل محلها تمامًا على الإطلاق هوليوود أو الأنماط الكلاسيكية حتى فى الولايات المتحدة الأمريكية. وهناك سينمات كثيرة استمرت على أنها سابقة على هوليوود أو غيرها بأى حال من الأحوال فى ممارساتها لعدة سنوات تالية. ولكن يظل صادقًا أن كثيرًا من التطور الذى حدث فى السنوات من ١٩٠٦ و١٩٠٧ يمكن أن نراه علـى أنـه يضع الأساس لما سوف يصبح النسق الهوليوودى فـى كـلا الإطـارين الـشكلى والصناعى.

وبالنسبة لأغراض هذا الكتاب فإننا على هذا قد قسمنا الفترة إلى مـرحلتين: المرحلة الأولى من البدايات إلى حوالى ١٩٠٦ سميناها ببساطة بـواكير الـسينما، بينما المرحلة الثانية فإنها من ١٩٠٧ إلى منتصف سنوات ١٩١٠ اعتبرناها فتـرة انتقالية تحولية؛ نظرًا لأنها تشكل قنطرة بين الأنماط المميزة فى بـواكير الـسينما وتلك التى جاءت بعد هذا. فإذا جاز لنا أن نتحدث بصفة عامة فإننا نقول إن السينما فى بواكيرها مميزة باستخدام أنماط مباشرة خاصة بالغرض وتحـط بثقلهـا علـى التقاليد القائمة فى فن التصوير والمسرح. ولم يحدث إلا فى الفتـرة الانتقاليـة أن بدأت التقاليد السينمائية الخاصة فى التطور حقًا، وتحصل فيها السينما على وسـائل إبداع أشكالها المميزة من الوهم القصصى السردى.

الصناعة

إن الأمم المختلفة ترجع الأمر إلى اختراع الصور المتحركة. لكن الـسينما مثل العديد من المبتكرات التكنولوجية ليس لها لحظة صدور دقيقة، وهى لا تـدين بمولدها إلى بلد بعينه ولا تدين لشخص بعينه. وفى الواقع يستطيع المرء أن يتتبـع أصول السينما إلى كثير من المصادر المختلفة كما هو الحادث فى القرن الـسادس عشر بحثًا عن مصادر التجارب الإيطالية بالنسبة للحجرة المظلمة والخدع البصرية فى القرن التاسع عشر ومجموعة من الممارسات خاصة بالعرض البـصرى مثـل الديوراما برؤية الصور فى حجرة مظلمة من خلال ثقب والبانوراما برؤية الصور

الشاملة وكأنها مجسّمة. وفى العقد الأخير من القرن التاسع عشر كانت هناك جهود لإسقاط صور متحركة مستمرة على شاشة على نحو مكثف. وكان هناك مبتكرون ممولون فى عدة بلاد قدموا (أول) صور متحركة للجماهير التى انتابتها الدهشة: إديسون فى الولايات المتحدة الأمريكية؛ الأخوان لوميير فى فرنسا؛ ماكس سكلادانوفسكى فى ألمانيا؛ وليم فرنسيس جرين فى بريطانيا العظمى. ولا يمكن أن نطلق على أى من هؤلاء المؤسس الأول للوسيط الفيلمى مهما يكن الحال؛ نظرًا لأن التزامن المفضل وحده للظروف الفنية جعل مثل هذا (الاختراع) ممكنا فى هذه اللحظة الخاصة الفريدة: تحسينات فى التطور التصويرى؛ اختراع السليولويد أو الشريط السينمائى وهو الوسيط الأول لكل من الإنتاج والعرض. والعرض المستمر والثابت يتم على نحو كاف من خلال دورة كهربائية مقفولة عبر جهاز العرض مع تصنيع هندسة دقيقة وآلات لتصميم جهاز العرض.

وعلى الرغم من عالمية كل من الأسلوب الفيلمى والتكنولوجيا، فإن الولايات المتحدة الأمريكية وحفنة من الدول الأوروبية احتفظت بهيمنتها على إنتاج الفيلم وتوزيعه وعرضه. وفى البداية كان منتجو الفيلم الفرنسيون هم أهم العاملين فى هذا الحقل وإن كان هذا موضع جدال، وإن لم يكن يكفى فى إطار الابتكار الأسلوبى، وفى هذه الحقيقة تنافسوا مع البريطانيين والأمريكيين، ثم على نحو مؤكد فى إطار الهيمنة على السوق محليًا وعالميًا. والمفخرة الأولى يجب أن تكون من نصيب الأخوين لوميير اللذين ينسب إليهما – وربما على نحو غير دقيق – عرض الصور المتحركة الأولى أمام جمهور مقابل أجر يدفعه المشاهدون. لقد كان أوجست ولويس لوميير يملكان مصنعًا لمعدات التصوير، وكانا يجريان فى وقت فراغهما تجارب على تصميم كاميرا تعرض الفن السينمائى. ولقد تم العرض لأول مرة يوم ٢٢ مارس ١٨٩٥ فى اجتماع لجمعية تشجيع الصناعة الوطنية. وأعقب هذا الظهور الأول ذو المكانة عندما قام الأخوان لوميير بمواصلة ترويج الكاميرا التى ابتدعاها كآلة علمية وعرضاها فى تجمعات ومؤثرات خاصة بالعرض السينمائى بين الجمعيات الثقافية. وعلى أى حال وفى ديسمبر ١٨٩٥ نفّذا أشهر عرض لهما وأكثره تأثيرًا؛ فقد عرضا عشرة أفلام أمام جمهور مقابل أجر مدفوع فى الجراند كافية فى باريس.

إن تحديد التوقيت الدقيق لأول عرض للصور المتحركة يتوقف على ما إذا كان (العرض) يعنى العرض الخاص أو الجماهيرى أمام جمهور يدفع أجرا أو يتم عرضه بالتسجيل على شريط مغناطيسى ويجرى عرضه على شاشة. فإذا وضعنا كل هذا فى اعتبارنا، فإننا يمكننا أن نرجع أول عرض للصور المتحركة من عام ١٨٩٣ عندما اخترع أديسون طريقة التسجيل على شريط مغناطيسى إلى ديسمبر ١٨٩٥ بالعرض الذى قدمه الأخوان لوميير فى الجراند كافيه.

وربما لم يكن الأخوان لوميير هما حتى (أول) من يعرض الصور المتحركة على شاشة أمام جمهور مقابل أجر، فهذا الشرف ربما يمت إلى الألمانى ماكس سكلادانوفسكى الذى قام بنفس العمل فى برلين قبل شهرين من العرض الجماهيرى المشهور عن طريق التسجيل على شريط مغناطيسى. ولكن على الرغم من وجود منافس (سابق)، فإن عمل الأخوين لوميير الرائع والمهارة التسويقية سمحا لهما بأن يصبحا مشهورين فى التو، وفى الغالب فى جميع أنحاء أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وضمنا مكانة لهما فى تاريخ السينما. والتخصصات الفنية الخاصة بالفن السينمائى ساعدت فى كلا الأمرين؛ فمن الناحية الاستهلالية أعطت هذا الفن السينمائى مزايا عديدة على منافسيه فى إطار الإنتاج والعرض. فالوزن الخفيف النسبى للجهاز (١٦ رطلا مقابل عدة مئات من الأرطال بالنسبة لشريط أديسون المغناطيسى)، وقدرته على العمل ككاميرا وآلة عرض ومُظهر للأفلام الفوتوغرافية وافتقاده للاعتماد على التيار الكهربائى (كان يدار يدويا ويضاء بالكشاف) كل هذا جعله مما يسهل حمله ويمكن التكيف معه. وخلال الستة أشهر الأولى من عمليات الأخوين لوميير فى الولايات المتحدة الأمريكية طاف ٢١ رجلاً من المصورين/ العارضين الولايات المتحدة الأمريكية، وهم يعرضون آلة العرض السينمائية فى دور عرض المسرحيات الهزلية ويخمدون المنافسة الأمريكية الأولية الخاصة بجهاز التسجيل على شريط مغناطيسى عند أديسون.

إن الفن السينمائى عند الأخوين لوميير الذى يظهر أساسًا مادة توثيقية أسس الأسبقية الفرنسية، لكن منافسهما جورج مليبس أصبح المنتج البارز فى العالم للأفلام الروائية خلال حقبة السينما فى بواكيرها. ولقد بدأ مليبس مهمته كساحر يستخدم مصابيح كشافة سحرية كجزء من تمثيله على مسرح روبرت هودين فى باريس. وعندما رأى مليبس بعض أفلام لوميير أدرك فى التو إمكانية الوسيط الجديد؛ وإن كان قد تناوله فى اتجاه مختلف تمامًا عن مواطنيه أصحاب النزعة الأكثر علمية. وبدأت شركة مليبس للنجم السينمائى إنتاجها عام ١٨٩٦، ومع ربيع عام ١٨٩٧ كان لها أستوديو خاص بها خارج باريس فى مونتريل. وأنتج مليبس مئات الأفلام بين ١٨٩٦ و١٩١٢، وفتح مكاتب توزيع فى لندن وبرشلونة وبرلين مع عام ١٩٠٢، وفى نيويورك مع عام ١٩٠٣، وبهذا كاد مليبس أن يصرف الأخوين لوميير عن عملهما. وعلى أى حال فإن شهرته بدأت تذوى عام ١٩٠٨ عندما بدأت أفلام السينما فى المرحلة الانتقالية فى تقديم نوع مختلف من التسلية. وفى عام ١٩١١ لم تكن الأفلام التى ظهرت لمليبس سوى أفلام الغرب الأمريكى التى أنتجها أخوه جاستون مليبس فى أستوديو بتكساس. وحدث أن تسبب المنافسون فى إفلاس شركة مليبس عام ١٩١٣.

ومن هؤلاء المنافسين نجد شركة باتيه التى أعقبت كلاً من مليبس والأخوين لوميير. وأصبحت هذه الشركة واحدة من أهم منتجى الأفلام الفرنسية فى الفترة المبكرة، وكانت مسئولة أساسًا عن الهيمنة الفرنسية على السوق بالنسبة للسينما فى بواكيرها. وشركة الأخوان باتيه أسسها فى عام ١٨٩٦ شارل باتيه الذى اتبع سياسة تعسفية من التكسب والتوسع، وقد اشترى براءات اختراع الأخوين لوميير مع عام ١٩٠٢ وشركة مليبس السينمائية قبل نشوب الحرب العالمية الأولى. كما توسع باتيه أيضًا فى عملياته فى الخارج، وهى الأسواق التى يتجاهلها الموزعون الآخرون. وكانت شهرة شركته مرادفة من الناحية العملية مع نشأة السينما فى عديد من بلدان العالم الثالث وقد أنشأ شركات إضافية فى معظم الدول الأوروبية: شركة الفيلم الإسبانى (إسبانيا) وشركة ساوثى الروسية (روسيا) وشركة باتيه البريطانية. وفى عام ١٩٠٨ وزع باتيه ضعف الأفلام الموزعة فى الولايات المتحدة الأمريكية

وصنَّاع السينما مجتمعين. وعلى أى حال ورغم هذه الهيمنة الفرنسية النسبية كان هناك عديد من الاستديوهات الأمريكية وتأتى فى صدارتها شركة إديسون للتصنيع وشركة مونوسكوت وشركة بيوجراف الأمريكية، (بعد عام ١٩٠٤ أصبحت ببساطة شركة بيوجراف) وشركة فيتاجراف وشركة فيتاجراف الأمريكية (ولكنها تأسست فى أواخر سنوات ١٨٩٠) وقد أرست من قبل أساسًا صنع الهيمنة للبلاد المستقبلية على السينما العالمية.

إن (اختراع) الصور المتحركة يقترن فى الغالب باسم توماس ألفا أديسون، ولكن طبقًا للممارسات الصناعية المعاصرة، فإن آلات أديسون للصور المتحركة قد أنتجها بالفعل فريق من الفنيين العاملين فى معامله فى سوت أوراج ونيوجرسى برعاية الإنجليزى وليم كندى لورى ديكسون. وقد بدأ ديكسون ومعاونوه العمل فى الصور المتحركة فى عام ١٨٨٩. ومع عام ١٨٩٣ أبدع كاميرا، ولكن ضخمة وجهاز تسجيل على شريط مغناطيسى يظهر عرضًا مماثلاً لصندوق الدنيا؛ حيث يوجد شريط فيلمى مستمر مجهز مسبقًا بدورين مصباح كهربائى ومزلاج للكاميرا يفتح العدسة ويغلقها. كما أنهم طوروا وشيدوا أول أستديو للصور المتحركة وتقيدوا بحجم جهاز الكينتوجراف وثقله وثباته النسبى. وتم هذا بالصدفة مثلما تم إعداد شاحنة للبوليس التى تسببت شعبيًا فى تسميتها باسم (مريم السوداء). والفيلم الناتج حصل على شعبية قومية لآلة أديسون كما جذب الانتباه الشديد للمشاهدين الذين شكلوا صفوفًا عند حافلات العرض لإلقاء نظرة عليها. وسرعان ما تم افتتاح مراكز عرض عن طريق الكينتوسكوب وأصبحت الآلات أيضًا ذات جاذبية شديدة فى منتزهات التسلية الصيفية.

وحتى ربيع عام ١٨٩٦ نجد أن شركة أديسون كرست نفسها لتصوير أفلام خاصة لجهاز الكينتوسكوب. ولكن بعد أن أصبحت دار عرض الكينتوسكوب وصارت عتيقة وتدهورت مبيعات الآلات بدأ أديسون يعيد التفكير فى التزامه بالعرض الموجه وديًا، وحصل على براءة جهاز عرض قام بتصميم آليته الرئيسية توماس أرمات وس. فرنسيس جنكينز اللذان كان ينقصهما رأس المال للعرض

التجارى لاختراعهما. والفيتاسكوب الذى يسقط صوره على شاشة جرى الإعلان عنه باسم أديسون، وتم تشغيله فى مدينة نيويورك فى أبريل ١٨٩٦ وجرى عرض ستة أفلام، خمسة من إنتاج شركة أديسون والسادس "البحر المضطرب عند دفنر" للإنجليزى ر. و. بول. وهذه الأفلام القصيرة – ٤٠ قدمًا طولاً وتستمر ٢٠ ثانية – تمتد من طرف لتشكل دائرة تمكن كل فيلم أن يتكرر ست مرات. والتجديد الخالص هو للصور المتحركة، وليس لمحتواها أو للقصة. والصور المتحركة هى مصدر الجاذبية لدى جماهير الفيلم الأوائل. خلال عام كانت هناك مئات متعددة من جهاز الفيتاسكوب تقدم عروضًا فى المواقع المختلفة فى كل الولايات المتحدة الأمريكية. وفى هذه السنوات المبكرة كان أمام أديسون منافسان محليان رئيسيان ففى عام ١٨٩٩ كان هناك فنانان سابقان يقدمان مسرحيات الفودفيل هما جيمز ستيوارت بلاكتون وألبرت سميث أسسا شركة ميتاجراف أوف أمريكا أساسًا لعمل أفلام للعرض فى ارتباط بأعمالهما من الفودفيل. وفى تلك السنة نفسها نشبت الحرب الإسبانية الأمريكية، وهذا زاد من شعبية الصور المتحركة الجديدة التى تمكنت من أن تنقل الحرب إلى الداخل على نحو أكثر حيوية من الصحافة والدوريات الأسبوعية المصورة الشعبية. وفى التو انتهز بلاكتون وسميث فرصة الموقف وصورا الأفلام على سطح الأستوديو الخاص بهما فى نيويورك على نحو يجعل الأحداث تقع فى كوبا. وكانت هذه المغامرة ناجحة حتى إنه مع عام ١٩٠٠ أصدر الشريكان أول كتالوج لهما وهما يقدمان أفلامًا للبيع لأصحاب العرض الآخرين. ومن هنا تأسست شركة فيتاجراف على أنها شركة إنتاج من أوائل شركات الإنتاج السينمائية الأمريكية. والأستوديو الأمريكى الهام الثالث وهو شركة موتوسكوب وبيوجراف الأمريكية – وهى تعرف الآن بأنها التى استوظفت د. و. جريفيث بين ١٩٠٨ و١٩١٣ – قد تأسست عام ١٨٩٥ لإنتاج أقراص منقوبة لآلات الموتوسكوب. وعندما ترك و. ك. ل. ديكسون شركة أديسون لينضم إلى شركة بيوجراف استفادت الشركة من خبرته لاختراع جهاز عرض ينافس جهاز الفيتاسكوب. وجهاز العرض هذا واضح أنه أعطى إسقاطًا أفضل من ناحية الكيف برجرجة أقل عن الآلات الأخرى وسرعان ما حلّ محل أجهزة لوميير باعتباره

المنافس الكبير لأديسون. وفى عام ١٨٩٧ بدأت شركة بيوجراف فى إنتاج أفلام لكن شركة أديسون أطاحت بهما بشكل فعال من السوق بأن أوقعتهما فى مشكلات قانونية ظلت دون حل حتى عام ١٩٠٢.

ومع بداية القرن كانت بريطانيا هى القطر الثالث الهام فى الإنتاج. لقد شوهد جهاز الكينتوسكوب لأديسون هناك فى أكتوبر ١٨٩٤، ولكن نظرًا لفشل أديسون غير المعتاد فى تسويق الجهاز فى الخارج فسخ الإنجليزى ر. و. بول بشكل قانونى الجهاز غير المحمى قانونًا وركب خمسة عشر جهاز كينتوسكوب فى قاعة المعرض بمحكمة إيرل فى لندن. وعندما سعى أديسون حثيثًا لحماية مصالحه بحجب إمداد الأفلام استجاب بول بأن دخل فى حلبة الإنتاج بنفسه. وفى عام ١٨٩٩ تمكن بول بمشاركة بيرت أكرس الذى قدم الخبرة التقنية من فتح أول أستوديو أفلام بريطانى فى شمالى لندن. وكان هناك أيضًا صانع أفلام بريطانى هام آخر فى الفترة المبكرة هو سيسل هبورث فقد شيد أستوديو فى حديقة منزله الخلفية فى لندن عام ١٩٠٠ وشركة بريجتون فى عام ١٩٠٢. وهذه الشركة أصبحت أيضًا مركزًا هامًا لصناعة الأفلام البريطانية مع عضوين رئيسيين مما يسمى (مدرسة بريجتون) هما جورج ألبرت سميث وجيمز ويليامسون، وكل منهما كان يدير أستوديو خاصًا به. وفى هذه الفترة اختلف الإنتاج والتوزيع والعرض فى السوق عما سيوجد إبان الفترة الانتقالية فصناعة السينما لم تحرز بعد التخصص وتقسيم العمل المميزين للمشاريع الرأسمالية الكبيرة. وفى البداية نجد أن الإنتاج والتوزيع والعرض جميعهم ظلوا مجالات قاصرة على صنّاع الفيلم. وقد استخدم مصورو لومبير الرحالة السينما توجراف المعدلة لتصوير تطوير وعرض الأفلام، بينما الأستديوهات الأمريكية مثل أديسون وبيوجراف تقدمان عادة جهاز العرض والأفلام، بل وحتى قد تخصصنا فى العرض لدور الفودفيل التى تشكل المواقع الأساسية للعرض السينمائى. وحتى مع الظهور السريع لرجال عرض رحالة مستقلين فى الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وألمانيا ظل توزيع الفيلم مما ليس له وجود. إن المنتجين يفضلون البيع على تأجير أفلامهم؛ وهى ممارسة ساهمت فى استطالة تطور مواقع العرض الدائمة حتى العقد الثانى من تاريخ السينما.

وكمعارضة للتقسيم الصارم للعمل وممارسات خط التجميع التي تميز أستوديوهات هوليوود نجد أن الإنتاج فى هذه الفترة لم يكن هرميًا، بل كان تعاونيًا حقًا. وهناك مخرج من أهم (مخرجى) الأفلام فى بواكيرها هو إدوين اس. بورتر. ولقد عمل كخبير عرض بالأجر، ثم كخبير عرض مستقل. وقد انضم بورتر لشركة أديسون فى عام ١٩٠٠ أولاً كخبير فنى فى الآلات ثم كرئيس إنتاج. ورغم مركزه المعين فيه فإنه لم يهيمن إلا على الجوانب الفنية من إعداد الأفلام وتركيبها، بينما موظفو أديسون الآخرون – ولديهم خبرة مسرحية – تولوا توجيه الممثلين والإخراج. ويبدو أن الأستوديوهات الأمريكية الأخرى قد مارست ترتيبات مماثلة. ففى شركة فيتاجراف تناوب جيمز ستيوارت بلاكتون وألبرت سميث عملهما أمام الكاميرا وخلفها الواحد يمثل والآخر يصور ثم يتبادلان دوريهما فى الفيلم التالى. وبالطريقة نفسها نجد أن أعضاء مدرسة بريجتون البريطانية امتلكوا شركاتهم للإنتاج وعملوا كمصورين فى الوقت نفسه. وجورج مليس الذى يملك أيضًا شركته قام بكل المسائل من إدارة الكاميرا وكتابة السيناريو وتصميم المناظر والأزياء واختراع الخدع المؤثرة وغالبا ما كان يمثل. أما (المخرج) الحق الأول بالمعنى الحديث والمسئول عن كل جوانب التصوير الفعلى للفيلم ربما يكون قد تم فى شركة بيوجراف عام ١٩٠٣. فتزايد إنتاج الأفلام الروائية اقتضى أن يكون هناك شخص واحد لديه حس بالتطور الروائى للفيلم والروابط بين اللقطات المفردة.

الأسلوب

مع ظهورمخرج للفيلم نجد أن التغيرات فى النصوص السينمائية اقتضت تغييرات مصاحبة فى عملية الإنتاج. ولكن بأى صورة حقة تبدو الأفلام فى بواكيرها؟ إذا ما تحدثنا بصورة عامة فحتى عام ١٩٠٧ شغل صناع الفيلم أنفسهم باللقطة المفردة مع الاحتفاظ بالجوانب المكانية لما يسبق الحادثة الفيلمية (المشهد الذى يكون أمام الكاميرا). وهم لم يخلقوا علاقات زمانية أو علية قصصية

باستخدام التداخلات السينمائية. لقد نصبوا الكاميرا بعيدة بقدر الإمكان عن الحدث لإظهار الطول الكلي للجسم الإنساني، وكذلك المسافات فوق الرأس وأسفل القدمين والكاميرا تظل ثابتة، وخاصة في اللقطات الخارجية فيما عدا تحركات عَرَضية لمتابعة الحدث وتداخلات من خلال الخدع؛ نظرًا لأن التركيب الفيلمي أو الإضاءة لم يكن كثيرًا. وهذا الأسلوب فى اللقطة الطويلة الأمد يشار إليها على أنها لقطة تشكيلية أو لقطة أفقية قوسية مسرحية، والتسمية الأخيرة مستمدة من تشابه مفترض للمنظور الذى يكون لدى عضو المشاهدة من الصف الأمامى للمسرح. ولهذا السبب نجد أنه قبل عام ١٩٠٧ يغلب اتهام الفيلم بأنه أقرب للمسرح منه للسينما رغم أن الأسلوب المشهدى يكرر المنظور الذى يشاهد كثيرًا فى وسائل إعلامية أخرى مثل البطاقات البريدية والصور المجسمة، وفى فترة مبكرة استمد صناع الفيلم إلهامهم على هذا النحو من هذه النصوص وغيرها من النصوص البصرية الأخرى كما لو كانت من المسرح.

وصناع الفيلم الأوائل الذين اهتموا أساسًا باللقطة المفردة مالوا إلى عدم الإفراط فى الاهتمام بالعلاقات بين اللقطات؛ أى التركيب الفيلمى. وهم لم يطوروا أعرافًا فنية لربط اللقطة باللقطة التالية ولتكوين سرد ممتد مستديم، كما لم يهتموا كثيرًا بأن يظل المُشاهد موجهًا فى الزمان والمكان. وعلى أى حال كانت هناك أفلام فيها لقطة متعددة تنتج إبان هذه الفترة، وإن كانت نادرة قبل عام ١٩٠٢، وفى الواقع يمكن قسمة سنوات ما قبل ١٩٠٧ إلى فترتين ثانويتين: ١٨٩٤ – ١٩٠٢/ ١٩٠٣ عندما كانت غالبية الأفلام تتكون من لقطة واحدة وكانت مما يمكن أن نسميه الآن تسجيلية وقد عُرفت هكذا بعد الاستخدام الفرنسى على أنها أفلام الوقائع التسجيلية التوثيقية. ومع بدء الفيلم الروائى ذى اللقطات المتعددة ما بين ١٩٠٣ و١٩٠٧ بدأ يهيمن بالتدريج مع وجود قصص بسيطة ويبنى العلاقات الزمانية والعلية بين اللقطات.

وكثير من أفلام الفترة ١٨٩٤ – ١٩٠٧ تبدو غريبة من منظور حديث؛ لأن صناع الفيلم الأوائل مالوا إلى أن يكونوا واعين ذاتيا بأسلوبهم السردى وهم يقدمون أفلامهم للمشاهد كما لو كانوا منادين فى الكرنفالات يروجون لبضاعتهم بدل أن يتوقعوا فى حضورهم من خلال الأعراف السينمائية كما كان على خلفائهم أن يفعلوا، وعلى عكس الرواة العالمين بكل شيء للروايات الواقعية وسينما هوليوود قصرت السينما فى بواكيرها الفيلم الروائى على وجهة نظر واحدة. ولهذا فإن السينما فى بواكيرها بعثت علاقة مغايرة بين المُشاهد والشاشة؛ نظرًا لأن المشاهدين مهتمون بالسينما كمشهد بصرى أكثر مما هى راوية لقصة. ومن اللافت للنظر جدًا التأكيد على المشهد إبان هذه الفترة حتى إن كثيرًا من الباحثين قد تقبلوا التفرقة التى طرحها توم جننج بين السينما فى بواكيرها على أنها "سينما جذب الانتباه" والسينما فى الفترة الانتقالية على أنها "سينما التكامل الروائى" (جننج، ١٩٨٦). ففى "سينما جذب الانتباه" يخلق المُشاهد المعنى لا من خلال تفسير الأعراف السينمائية، بل من خلال معلومات مسبقة متعلقة بالحادثة فى الفيلم، أفكار التماسك المكانى؛ وحدة الحادثة مع إدراك وجود بداية وخاتمة؛ معرفة الموضوع. وإبان الفترة الانتقالية بدأت الأفلام تتطلب من المشاهد أن يجمع قصة بناء على معرفة بالأعراف السينمائية.

١٨٩٤ – ١٩٠٢/ ١٩٠٣

يطرح عمل اثنين من أهم المنتجين الفرنسيين فى هذه الفترة وهما الأخوان لوميير ومليس مثالاً على الأعراف النصية لفيلم اللقطة الواحدة. وربما أشهر الأفلام التى عرضها الأخوان لوميير فى ديسمبر ١٨٩٥ هو فيلم "القطار يصل إلى المحطة" وامتداده حوالى خمسين ثانية. إن كاميرا ثابتة تظهر قطارًا يصل إلى المحطة والركاب ينزلون، ويستمر الفيلم إلى أن يخرج غالبيتهم من اللقطة. وتصر الحكايات المشكوك فيها على أن القطار المصور سينمائيًا أرعب أفراد الجمهور حتى إنهم نزلوا تحت مقاعدهم ليحموا أنفسهم. وهناك فيلم آخر من أفلام الأخوين

لوميير "العمال يغادرون مصنع لوميير" كان له تأثير مرعب أقل على جمهوره. لقد كانت هناك كاميرا في مستوى العين موضوعة بعيدًا بما فيه الكفاية خلف الحدث، لكن لا تكتفى بإظهار أشخاص العمل كاملين، بل أيضًا تظهر الباب الذى يبدو كأنه باب جراج والذى منه يخرجون. والباب يُفتح حتى يخرج شاغلو المبنى والذين يتشتتون على جانبى الصورة الفيلمية. وينتهى الفيلم فجأة عند نقطة يكون فيها العمال جميعًا قد ذهبوا. وتفيد البيانات المعاصرة بأن هذه الأفلام وأفلام لوميير الأخرى سحرت جماهيرها لا بتصوير الأحداث الثابتة، بل من خلال تفاصيل عرضية قد يجد فيها المشاهد الحديث أنها لا تكاد تلفت الانتباه: الحركة الرقيقة لأوراق الشجر فى الخلفية وطفل يتناول إفطاره؛ التلاعب بالضوء على الماء والقارب يغادر الميناء. وجماهير الأفلام فى بواكيرها لم تطلب أن تُروى لها قصص، بل وجدت افتتانًا لا متناهيًا فى مجرد التسجيل وإعادة تقديم حركة الأشياء الحية وغير الحية.

وعلى أى حال فإن الأخوين لوميير ضمنا بالفعل فيلمًا قصصيًا من عدة أنواع فى العرض العام للسينما توجراف "رش البستانى بالماء"؛ فعلى عكس معظم أعمال الأخوين لوميير التى تصور الأحداث التى يمكن أن تقع حتى فى غيبة الكاميرا نجد هذا الفيلم الشهير يسجل مراحل الحدث خاصة بالصور المتحركة. بستانى يقوم برش مرجة خضراء، ولد يخطو على الخرطوم، وقف تدفق الماء، البستانى يحدق متسائلاً فى فوهة الخرطوم، الولد يرفع قدمه، الماء يستعيد تدفقه ويغمر البستانى الذى يطارد الولد ويمسك به ويصفَعُهُ. والفيلم جرى تصويره بكاميرا ثابتة فى مستوى أسلوب اللقطة القوسية المشهدية فى هذه الفترة. وفى نقطة رئيسية فى الحدث نجد الولد وهو يحاول أن يهرب من المطاردة ويخرج من الصورة الفيلمية والبستانى يلاحقه وتُترك الشاشة سوداء لمدة ثانيتين. أما صانع الفيلم الحديث فكان سيدفع الكاميرا لكى تتابع الأشخاص أو تقطع الحدث خارج الشاشة، لكن الأخوين لوميير لم يفعلا أيًا من الأمرين. وقد قدما مثلاً صارخًا على الحفاظ على مسافة بعيدًا عن الحادثة الفيلمية وهى تهدف إلى تجاوز السببية القصصية أو الزمانية.

وجورج مليس على عكس الأخوين لوميير يصور دائمًا فى الأستوديو الخاص به وهو يستعد الحدث أمام الكاميرا. وأفلامه تظهر الأحداث الساحرة التى لا يمكن أن تقع فى "الحياة الواقعية". ورغم أن كل أفلام مليس هى وفق معيار الحقبة فى أسلوبها المشهدى، فإنها كلها لها مظهر سحرى، ويتحقق هذا من خلال ما يسميه الفنيون السينمائيون "أوقف الحركة" أى وقف الكاميرا، وجعل الممثل يدخل أو يخرج من اللقطة، ثم تبدأ الكاميرا مرة أخرى عملها لإيجاد الوهم بأن الشخصية قد اختفت ببساطة أو أنها تجسدت. ولقد لعبت أفلام مليس دورًا رئيسيًا فى المناقشات السينمائية عند الباحثين حول الأسلوب المسرحى المفترض فى الفترة المبكرة من السينما. وعلى حين أن الباحثين اعتقدوا قديمًا أن تأثيرات وقف الحركة لا تحتاج إلى تركيب فيلمي. ومن ثم يخلصون إلى أن أفلام مليس هى "مسرح مصطبغ بصبغة سينمائية". وفحص الشرائط السلبية الفعلية يكشف أن التأثيرات البديلة هى فى الواقع قد تم إنتاجها من خلال التلصيق أو التركيب الفيلمى. وقد استغل مليس أيضًا الصورة من خلال تركيب شديد للقطة فوق لقطة أخرى حتى إن كثيرًا من الأفلام يمثل فجوة فى طريقة حافلة أكثر بالذكريات عن الخدع التصويرية التى تطورت خلال القرن التاسع عشر، وليس المسرح. وأفلام مثل "عصابة من فرد واحد" (١٩٠٠) و"ربة المأساة" (١٩٠٣) تظهر التكثر السينمائى لصورة مفردة (فى هذه الحالات الخاصة بمليس نفسه) متحققة من خلال التراكم الفوقى لقطة فوق أخرى. ورغم الاستغلال السينمائى للمسافة فإن أفلام مليس تظل بشتى الطرق ذات طابع مسرحى بإفراط، وهى تقدم قصة كما لو كانت مؤداة على المسرح. وهى خاصية مشتركة مع كثير من الأفلام الروائية فى فترة ما قبل عام ١٩٠٧. ولا تكتفى الكاميرا بتكرار اللقطة القوسية المشهدية المسرحية، بل إن الأفلام تُمسرح الحدث من خلال مساحة ضحلة هى مقدمة "المسرح". ونجد أن الشخوص يدخلون أو يخرجون إما من الأجناب أو من خلال الخدع. ولقد تفاخر مليس فى مقال له عام ١٩٠٥ بأن مساحة التصوير فى الأستوديو الذى يملكه ضعف خشبة المسرح "فقد جاءت المساحة أشبه بما فى المسرح تمامًا وقد تزودت بأبواب مسحورة وفجوات بها مناظر وأعمدة".

ولعدة سنوات أشار أصحاب النظريات السينمائية إلى أفلام لـوميير منـيس على أنها اللحظة الأصيلة للتفرقة بين صناعة الفـيلم التـسجيلى وصـناعة الفـيلم الروائى. وقالوا إن الأخوين لوميير فى معظم أعمالهما يصوران أحـداثًا "حقيقيـة" ومليس يُمسرح الأحداث. لكن هذه الفروق ليست جزءًا من جدل معاصر؛ نظـرًا لأن العديد من الأفلام قبل ١٩٠٧ تخلط بين ما يمكن أن نسميه اليوم مادة "تسجيلية" أى الأحداث أو الأشياء الموجودة باستقلال عن صانع الفيلم والمادة (الروائيـة) أى الأحداث أو الأشياء التى يجرى اصطناعها خاصة للكاميرا. وإلـيكم علـى سـبيل المثال فيلم من الأفلام النادرة المتعددة اللقطات فى تلك الفترة "إعدام شزلجوست مع بوتوراما فى سجن أو بوردن" (أديسون، ١٩٠١) فهو مركب مـن أربـع لقطـات مفردة ذاتية تتناول إعدام قاتل الرئيس وليم ماكينلى. اللقطتان الأوليان اسـتعراض بانورامى للمنظر الخارجى للسجن، واللقطة الثالثة تظهر ممثلاً يؤدى دور المحكوم عليه بالإعدام فى زنزانته، واللقطة الرابعة تمثل لحظـة ضـعفه علـى الكرسـى الكهربائى. فإذا كانت عندنا أفلام من هذا النوع فإنه من الأكثر فائـدة أن نتنـاقش الأجناس السينمائية المبكرة جدًا فى إطار تشابهات الموضوع، ولـيس فـى إطـار تفرقة مفروضة بين ما هو روائى وما هو تسجيلى.

ومعظم الأفلام مع بداية القرن العشرين تعكس افتتان هذه الحقبـة بالـسفر والتنقل. ففيلم القطار الذى أبدعه الأخوان لوميير أصبح من الناحية العامـة جنـسًا سينمائيًا خاصًا به. وكل أستوديو ينتج فيلما أحيانًا يصور قطارًا يتحرك من كاميرا ثابتة، وأحيانًا توضع الكاميرا أمام القطار أو على جانب القطار لتقدير لقطة رحيل القطار، وذلك لأن وهم الحركة من خلال المكان يبدو أنه أثار أول المشاهدين مـن الجماهير. وجنس القطار مرتبط بالسفر. والأفلام تصور المشاهد المثيرة والمألوفة معًا وتكرر فيها الحركة الموجودة فى لقطات الصور المجسمة فـى تلـك الفتـرة. والأحداث العامة مثل الاستعراضات العسكرية ومعارض العالم والجنازات قـدمت مادة غنية للمصورين فى بواكيرهم. ومن هنا فإن أفلام السفر والحادثة العامة هـى أفلام مكتفية بذاتها فيها لقطات مفردة، ولكن المنتجين يقدمون بالفعل مُركبات مـن هذه الأفلام لبيعها معًا مفترضين ترتيب عرضها حتى إنه – على سبيل المثـال –

يمكن لصاحب العرض أن يعرض لقطات منفصلة عديدة للحادثة الواحدة نفسها ومن ثم يعطى جمهوره صورة أكثر امتلاء وتنوعًا. وصناع الفيلم الأوائل يكررون أيضًا التسليات الترفيهية الشعبية مثل تمثيليات الفودفيل الضاحكة ومباريات المصارعة، وهذه يسهل تصويرها بالكاميرا. وأول أفلام كينتوسكوب في عام ١٨٩٤ صورت تمثيليات الفودفيل بما في ذلك البهلوانات والحيوانات والراقصات وكذلك مشاهد من معرض الغرب المتوحش لبوفالو – بيل. ومرة أخرى نجد أن اللقطات تؤدى وحدة الاكتفاء الذاتى ويجرى تسويقها على هذا النحو. لكن أصحاب العرض قد يجمعونها معًا لتشكيل ترفيه في فترة المساء. ومع عام ١٨٩٧ كانت مباريات الملاكمة الشعبية يجرى تصويرها سينمائيًا وتمتد لمدة ساعة. ويصدق الأمر نفسه على جنس سينمائى آخر من أشد الأجناس المبكرة شعبية وهو تمثيلية الآلام التي تحكى حياة المسيح، والتى غالبًا ما تكون أفلامًا مسجلة لعروض الشركات المسرحية. ومُركب لقطات الأحداث الرئيسية في التمثيلية يمكن أن يدوم لمدة ساعة. وهناك مجموعة ثالثة من الأفلام تحكى فى لقطة واحدة قصيصات غالبًا ما تكون ذات طبيعة ضاحكة. وبعضها أفلام الخدع المثيرة للضحك مثل فيلم الأخوين لوميير "رش البستانى بالماء" حيث يقع الحدث فى حادثة فيلمية سابقة. وعلى سبيل المثال نجد هذا فى فيلم "فرار الرجل على ظهر جواده" (أديسون، ١٨٩١) حيث يعتزم شاب الهرب مع حبيبته فينشغل فى مباراة مصارعة مع والد الفتاة. وبعضها يعتمد – من أجل الفكاهة – على تأثيرات حافلة بالخدع والحيل مثل وقف الحركة والمُركَّب والحركة العكسية، وأشهرها أفلام مليبس. ولكن هذا الشكل نراه أيضًا فى بعض الأفلام المبكرة التى أبدعها بورتر لشركة أديسون وصناع السينما فى مدرسة بريجتون الإنجليزية وهذه الأفلام تزايد تركيبها. وهى تتضمن أحيانًا أكثر من لقطة واحدة. وفى فيلم ويليامسون "الالتهام الكبير" (١٩٠١) نجد اللقطة الأولى تظهر مصورًا على وشك التقاط صورة لعابر سبيل، واللقطة الثانية تعرض وجهة نظر المصور من خلال عدسات الكاميرا، وتظهر رأس العابر وهى تكبر وتكبر وهو يقترب من الكاميرا. وينفتح فم الرجل ويحدث قطع فى التصوير، ثم نجد لقطة للمصور ومعه الكاميرا يسقطان فى الفراغ الأسود المخيف. وينتهى الفيلم بلقطة للعابر وهو يبتعد وهو يمضغ لادنا سعيدا.

١٩٠٢/ ١٩٠٣ – ١٩٠٧

في هذه الفترة نجد أن الفيلم المتعدد اللقطات قد ظهر على أنه المعيار لا على أنه الاستثناء، ولم تعد الأفلام تتناول اللقطة المفردة باعتبارها مكتفية بذاتها. وعلى أي حال قد يكون صناع الفيلم يستخدمون تتابعا للقطات تستهدف تأكيد النقاط البارزة في الحدث أكثر من اهتمامهم بالبناء سواء حسب العلية السردية الممتدة أو إقامة علاقات زمانية – مكانية واضحة. وكشيء ملائم (للسينما التي تشد الانتباه) فإن تركيب الفيلم كان مقصودًا به الاهتمام باللذة البصرية أكثر من الاهتمام بتهذيب التطورات السردية.

ومن أغرب اختراعات التركيب الفيلمي المستخدمة في هذه الفترة كانت الحدث المتداخل، والناتج عن رغبة صناع الفيلم في أن يحافظوا على المسافة الفيلمية وتأكيد أهمية الحدث بإظهاره مرتين معًا. وربما كان فيلم جورج مليسيس "رحلة إلى القمر" أشهر الأفلام في سنة ١٩٠٢؛ فهو يغطي هبوط كبسولة فضاء على القمر في لقطتين. في اللقطة الأولى وهي مصورة من (فضاء) نجد الكبسولة تصيب الإنسان في القمر في عينه، ويتغير تعبيره من الابتسام إلى التقطيب. وفي اللقطة الثانية وهي مصورة من سطح "القمر" نجد الكبسولة تهبط ثانية. هاتان اللقطتان اللتان تظهران الحادثة نفسها مرتين قد تقلق المشاهد الحديث. وهذا التكرار للحدث مع تقطيع المشهد إنما نراه في فيلم "كيف يحتالون" من إخراج اروين اس. بورتر لشركة أديسون التصنيعية. فنجد نادلا غاضبا يطرد زبونًا غير قادر على دفع قيمة فاتورته. ففي لقطة داخلية يقذف النادل الرجل للخارج ويقذف حقيبة سفره وراءه. وفي اللقطة الخارجية التالية يظهر الزبون خارج المطعم تتبعه حقيبة سفره مباشرة. وفي فيلم لشركة بيوجراف عام ١٩٠٤ وهو فيلم "الأرملة والرجل الوحيد" نجد الحدث المتداخل لا يُستخدم لتغطية الأحداث الداخلية والخارجية، ولكن لإظهار الحادثة نفسها مرة أخرى في وضع أقرب. في اللقطة الأولى امرأة تقطف زهور خطيبها وتتشممها معجبة. ثم أكثر من "قطع مكاني"

حيث يجرى التقاط الحدث عند بداية اللقطة الثانية من حيث انتهت اللقطـــة الأولـــى وهذا ما تسميه المصطلحات الحديثة اليوم نقطة أقرب تظهرها وهى تكـــرر نفـــس الحدث بدقة.

وبينما نجد الحدث المتداخل هو الوسيلة الشائعة لربط اللقطات، فإن صـــناع الفيلم خلال هذه الفترة جربوا أيضًا طرقًا أخرى لإقامة علاقات مكانيـــة وزمانيـــة. والمرء يرى مثلاً على هذا فى فيلم "رحلة إلى القمر": فلمـــا هـــبط المستكـــشفون الفرنسيون الجسورون على القمر، فإنهم واجهوا الخارجين على القانون المعـــادين (الذين يشبهون شبهًا كبيرًا "المواطنين المعادين" الذين كان الفرنسيون يواجهـــونهم فى مستعمراتهم فى ذلك الوقت) ويهرب المستكشفون إلى سفينة فضائهم ويعـــودون سريعًا إلى سلام الأرض، وهبوطهم تتم تغطيته بأربع لقطات تستغرق عشرين ثانية من زمن الفيلم. فى اللقطة الأولى الكبسولة تغادر القمر بالضبط فى أسفل الـــصورة الفيلمية. وفى اللقطة الثانية الكبسولة تتحرك من أعلى الصورة الفيلمية إلى أســـفل الصورة الفيلمية. وفى اللقطة الثالثة الكبسولة تتحرك من أعلى الصورة الفيلمية إلى الماء. وفى اللقطة الرابعة الكبسولة تتحرك من سطح الماء إلى حوض البحر. هـــذا التتالى جرى تصميمه بروعة كما يمكن أن يحدث اليوم، مع حركة سفينة الفـــضاء وهى تواصل الاستمرارية لأى شىء أو أى شخص يجـــب أن يظهـــر لمواصـــلة الحركة فى نفس الاتجاه من لقطة إلى أخرى، والحركة الدقيقة تفيـــد فـــى تأســـيس علاقات مكانية وزمانية بين اللقطات المفردة. ولكن بينما يقوم صانع الفيلم الحديث بالقطع مباشرة من لقطة لأخرى نجد مليبس يلاشى المنظر من لقطة لأخرى، وهى حيلة انتقالية تتضمن الآن حذفًا زمانيًا. وفى هذا الـــصدد – إذن – يظـــل التتـــالى مشوشًا بالنسبة للمشاهد الحديث.

إن ربط اللقطات عن طريق التلاشى لم يكن فى الحقيقة أمرًا غير معتاد فى هذه الفترة، ويمكن أن يرى الإنسان مثلاً آخر فى فيلم "أليس فى بـــلاد العجائـــب" (هبورث، ١٩٠٣). وعلى أى حال هناك صانع فيلم إنجليزى آخـــر هـــو جيمـــر ويليامسون عضو مدرسة بريجتون صنع فيلمين فى عام ١٩٠١ "امسك حرامـــى!"

و"الحريق!" حيث القطع المباشر يواصل الحدث من نقطة إلى أخرى. وفيلم "امسك حرامي!" يظهر حشدًا من الناس يطاردون صعلوكًا سرق قطعة لحم من قصّاب وتحدث الروابط من خلال الحركة القطرية للأشخاص من خلال مجموعة من اللقطات المفردة؛ واللص ثم المتابعون له يدخلون في الصورة الفيلمية في الخلف ويخرجون من الصورة الفيلمية متجاوزين الكاميرا. وكون الكاميرا باقية مع المشهد حتى خروج آخر شخص يكشف كيف أن حركة الشخص هي التي توجه التركيب الفيلمي. لقد وجد صناع الفيلم هذا الاختراع الخاص بالتركيب الفيلمي فعّالاً حتى إن جنسًا سينمائيًا بكامله من أفلام المطاردة قد ظهر مثل فيلم "شخصي" (بيوجراف، ١٩٠٤) حيث تتواجد فتيات سيصبحن عرائس يطاردن فرنسيًا غنيًا. وكثير من الأفلام جسدت أيضًا المطاردة في السرد الروائي كما في (أول) فيلم شهير من نوع الغرب الأمريكي "سرقة القطار الكبرى" (أديسون، ١٩٠٣) حيث جماعة إقرار النظام من المساعدين للعمدة تقتفي أثر العصابات في عدة لقطات في النصف الثاني من الفيلم.

وفي فيلم "الحريق!" يستخدم ويليامسون إستراتيجية مماثلة في التركيب الفيلمي لما في فيلم "امسك حرامي!" فحركة رجل المطافي بين اللقطتين الأولى والثانية، وحركة عربات الإطفاء بين اللقطتين الثانية والثالثة تقيم علاقات مكانية وزمانية. ولكن في لقطة الفيلم الرابعة واللقطة الخامسة، حيث كان يمكن أن يلجأ المخرجون الآخرون إلى الحدث المتداخل، جرّب ويليامسون القطع في الحركة. وهنا نجد تشابهًا قويًا لما يسمى الآن القطع المماثل، فاللقطة الرابعة وهي في الداخل تظهر رجل الإطفاء وهو قادم من خلال نافذة غرفة في منزل يحترق وينقذ الساكن. واللقطة الخامسة خارج المنزل المحترق وتبدأ ورجل الإطفاء والضحية التي تم إنقاذها يظهران من النافذة. ورغم أن الاستمرارية (غير كاملة) من المنظور الحديث فإن هذا الابتكار في حينه كان هامًا. وبورتر في فيلمه عام ١٩٠٢ "حياة رجل إطفاء أمريكي" وهو فيلم تأثر دون شك بفيلم "الحريق!" لا يزال يستخدم الحدث المتداخل وهو يظهر عملية إنقاذ مماثلة في شموليتها أولاً من الداخل ثم من خارج المنظور. وعلى أي حال فمنذ عام نجد ج. أ. سميث وهو رفيق ويليامسون قد أبدع أيضًا قطعًا مماثلاً (غير كامل) في فيلم "الهرة الصغيرة

المريضة" (١٩٠٣) فهناك قطع من منظر طويل لطفلين يعطيان دواء لهرة صغيرة إلى منظر أقرب للهرة الصغيرة وهى تلعق الملعقة. وإبان هذه الفترة واصل صناع الفيلم تجاربهم أيضًا باستخدام التجزئة السينمائية للمكان الخاص بالحادثة الفيلميسة، أصلاً لتعزيز اللذة البصرية للمشاهد من خلال نقطة أقرب للحدث بدل التأكيد على التفاصيل الضرورية للفهم الروائى. وفيلم "سرقة القطار الكبرى" يتضمن لقطة متوسطة لزعيم العصابة وهو يطلق مسدسه مباشرة على الكاميرا، والتى فى الطبعات الحديثة عادة ما تنهى الفيلم. وعلى أى حال فكتالوج أديسون يُعلم أصحاب العرض أن اللقطة يمكن أن تأتى فى البداية (أو) فى النهاية. ومن ناحية السرد نجد اللقطات غير المتخصصة لهذه الطبعة أصبحت شائعة تمامًا، كما فى الفيلم البريطانى "غارة على وكر كوينر" (الفريد كولنر، ١٩٠٤) وهو يبدأ بلقطة كبيرة بثلاثة أيد تدخل فى الصورة الفيلمية من اتجاهات مختلفة، واحدة تمسك مسدسًا والأخرى قفازات، والثالثة على شكل قبضة مطبقة. وفى فيلم بورتر وهو من لقطة واحدة "تصوير محتالة" نجد الكاميرا المتحركة تتبع المنظر الأقرب وهى تصور امرأة تلوى وجهها لمنع الشرطة من أن تطلق رصاصة دقيقة فى الوجه. وحتى اللقطات التى تقرب وجهة نظر الشخصية داخل الرواية والتى ترتبط الآن بتجسيد الأفكار والانفعالات كانت آنذاك توجد لتقديم لذة بصرية على نحو أكبر من المعلومة السردية. ومع هذا ففى مثل آخر من صناعة الفيلم من مدرسة بريجتسون "نظارة الجدة الخاصة بالقراءة" (ج. أ. سميث، شركة ووررويك التجارية، ١٩٠٠) نجد صبيًا صغيرًا ينظر من نظارة جدته إلى مختلف الأشياء: الساعة، الكنارى، المطبخ الذى يظهره الفيلم فى لقطات كبيرة. وفى فيلم "الكاتب المرح فى محل أحذية" (أديسون/ بورتر، ١٩٠٣) نجد عاملاً فى محل أحذية يغازل زبونته، ثم قطع، ثم تركيز نظرة العامل على كعبها وهى ترفع تنورتها بطريقة مثيرة. وهذه اللقطة الكبيرة هى مثال لا يقتصر على اللذة البصرية التى تقدمها "سينما جذب الانتباه"، بل يمتد الأمر إلى محاولة السينما فى بواكيرها لإبراز جسم الأنثى. وعلى الرغم من أن الغرض الأول ليس التركيز على التطورات الروائية السردية، فإن هذه اللقطات المنسوبة للشخص فى الفيلم تميزها عن اللقطات الأقرب التى بلا غرض تمامًا فى فيلم "سرقة القطار الكبرى" وفى فيلم "غارة على وكر كوينر"

وإستراتيجيات تركيب الفيلم "لسينما جذب الانتباه" قبل عام ١٩٠٧ مصممة أساسًا لتقديم لذة بصرية أكثر مما تحكى قصة روائية سردية مضطردة متماسكة. ولكن كثيرًا من هذه الأفلام تحكى بالفعل قصصًا بسيطة والجماهير دون شك تحصل على لذة روائية، وكذلك على لذة بصرية. وعلى الرغم من غيبة الإستراتيجيات الداخلية لبناء علاقات مكانية – زمانية مع القصص المتنامية نجد الجماهير الأصيلة استخلصت معنى من هذه الأفلام، رغم أن المشاهدين المحدثين قد يجدونها كلها غير متماسكة. وهذا لأن أفلام "سينما جذب الانتباه" تعتمد اعتمادًا كليًا على معرفة جماهيرها بنصوص أخرى، والتى منها تستمد الأفلام معانيها مباشرة وتتعلق بها بشكل غير مباشر. وصناع الفيلم فى بواكير هذه الفترة يعلمون بالفعل كيف يستخلصون معنى فى وسيط فنى جديد، ولكنهم لم يكونوا يعملون فى فراغ. إن للسينما جذورها العميقة فى الثقافة الشعبية الغنية للعصر وقد حطت يدها بشدة إبان سنوات طفولتها على الأعراف الروائية والبصرية للأشكال الأخرى من الترفيه الشعبى. والسينما السابقة على عام ١٩٠٧ كانت مهتمة بأنها "غير سينمائية" وأنها مفرطة فى الطابع المسرحى. وفى الحقيقة كان صناع الفيلم مثل مليس متأثرين بالممارسات المسرحية غير الدرامية. ولكن فى معظم الأحيان كانت الأعمال الدرامية المسرحية الطويلة تزودهم بأنموذج غير دقيق لوسيط فنى بدأ بأفلام مدتها أقل من دقيقة وأصبحت – فقط – مصدرًا هامًا للإلهام مع نمو الأفلام فى الطول إبان الفترة الانتقالية. ولما كانت الأفلام الأولى لشركة أديسون كينتسكوب تصور الفودفيل بصيغة مختلفة من التمثيل الذى لا صلة له بها ونقص الاهتمام بالقصص المتطورة، فإن هذا شكَّل مصدرًا ماديًا هامًا جدًا. واعتمد صناع الفيلم الأوائل على وسائل إعلام أخرى مثل الميلودراما والتمثيل الصامت (مع التأكيد على التأثير البصرى أكثر من التأكيد على الحوار) والفوانيس السحرية والكوميديات والرسوم المتحركة السحرية والصحف والأغنيات المصورة.

والفوانيس السحرية – وهى نسخ أولى من أجهزة عرض شرائط غالبًا ما تضاء بمصابيح بالكيروسين – ثبت أنها ذات تأثير هام بصفة خاصة للأفلام، فقد سمحت ممارسات الفانوس السحرى بعرض "الصور المتحركة" التى كانت سباقة

على العرض السينمائى لإبراز الزمان والمكان. والفوانيس السحرية التى كان يستخدمها أصحاب العرض الجوابون طورت آليات ميكانيكية لتقديم الحركة داخل شرائط مصنعة خصيصًا. والشرائط الطويلة يتم جذبها بشدة ببطء من خلال حامل الشريط تنتج المكافئ لما هو سينمائى. وهناك حاملان للشرائط مركبان على الفانوس السحرى نفسه يسمحان للعامل بإنتاج التلاشى بالتدوير السريع للشرائط. واستخدام شريطين سمح أيضًا (بالتركيب) حيث يمكن للعامل أن يستقطع اللقطات الطويلة وينتقل إلى اللقطات القريبة، وينتقل من الدواخل إلى الخوارج، وينتقل من الشخوص إلى ما يرونه. وفى الحقيقة نجد أن فيلم "نظارة الجدة الخاصة بالقراءة" مستمدة من عرض الفانوس السحرى. ومحاضرات الفانوس السحرى التى كان يلقيها أصحاب العرض الجوابون مثل الأمريكيين نورتون هولمزوجون ستودارد تقدم سابقة لأفلام القطار والرحيل، بل إن تصاوير الفانوس السحرى غالبًا ما تُقطع داخليًا ما بين المناظر الخارجية للقطار والمناظر الداخلية للمسافر فى القطار، ومنظور المشهد والأحداث الهامة.

وبالإضافة إلى محاكاة الأعراف البصرية لوسائل الأعلام الأخرى نجد صناع الفيلم استمدوا الكثير لأفلامهم من القصص السابق معرفتها لدى الجمهور. لقد أعلن أديسون عن فيلم "عشية عيد الميلاد" (بورتر، ١٩٠٥) بقوله إن الفيلم "يتابع بشدة أسطورة الاحتفاء بعيد الميلاد من تأليف كليمنت كلارك مور". وقد قام كل من شركتى بيوجراف وأديسون بإنتاج أفلام للأغنية الشائعة "الكل يعملون إلا الأب". وطرحت شركة ميتاجراف مسلسلها "هوليجان السعيد" بتصوير شخصية صعلوك عن طريق الصور الكاريكاتورية، وكانت الصور أصلاً تنشر فى عدة صحف فى نيويورك فى ملاحق يوم الأحد. وهناك أفلام أولى عديدة قدمت صورًا مختصرة من قصص مركبة نوعًا ما؛ ومنتجوها يُفترض فيهم أنهم اعتمدوا على معرفة جماهيرهم المسبقة بالموضوع، وليس على الأعراف السينمائية للتماسك السردى المطلوب. وفيلم "ملحمة نابليون" (١٩٠٣ – ١٩٠٤؛ باتيه) يمثل حياة نابليون من خلال سلسلة من اللوحات تحط يدها على حوادث تاريخية معروفة (التتويج، حرق موسكو) وحكايات (نابليون يقف حارسًا للحارس النائم)، ولكن

بدون محاولة لإيجاد رابطة متصلة أو تطور سردى بين اللقطات الخمس عشرة التى يتكون منها الفيلم. وبالطريقة نفسها فإن الأفلام المتعددة اللقطات مثل فيلم "عشر ليال فى البار" (بيوجراف، ١٩٠٣) و"كوخ العم توم" (ميتاجراف، ١٩٠٣) لا يقدمان سوى ذروة هذه الأعمال الميلودرامية المألوفة، والتى غالبًا ما جرى تمثيلها مع لقطات رابطة تأتى لا من إستراتيجيات التركيب الفيلمى، بل من معرفة الجماهير بالحوادث البينية. وعلى أى حال نجد أن الفيلم الأخير يبدو من أقسدم الأفلام التى فيها عناوين فرعية داخلية. وبطاقات العنوان تلخص حدث اللقطة التى ستأتى. ويظهر الفيلم فى الوقت نفسه كفيلم متعدد اللقطات حول ١٩٠٣ – ١٩٠٤ ويبدو أنه يدل على اعتراف من جانب المنتجين بضرورة التماسك السردى الداخلى لا الخارجى.

العرْض

إن السينما أصلاً لا توجد كوسيط تجارى شعبى، بل كدارة علمية وتربوية. والجهاز السينمائى نفسه ومجرد قدرته على إعادة تقديم الحركة يشكلان الجاذبية عن أى فيلم قائم بذاته. وفى عدة أقطار نجد أن آلات الصورة المتحركة جرى النظر إليها أولاً كمعارض عالمية وموضات علمية. وقد خططت شركة أديسون للظهور لأول مرة لجهازها الكينتسكوب فى عام ١٨٩٣ فى معرض شيكاغو العالمى، رغم أنها فشلت فى تجميع الآلات فى وقت مناسب، وظهرت بأجهزة الصور المتحركة فى عدة مناطق فى المعرض الشامل فى باريس عام ١٩٠٠.

وبشكل سريع نقول إن العرض السينمائى تكامل مع مواقع سابقة من (الثقافة الشعبية) و(الثقافة المهذبة) رغم أن إقامة مواقع خاصة لعرض الأفلام لم تظهر لحيز الوجود حتى عام ١٩٠٥ فى الولايات المتحدة الأمريكية، وبعد ذلك بقليل فى أنحاء أخرى. ففى الولايات المتحدة الأمريكية كانت الأفلام تعرض فى دور الفودفيل الشعبية، والتى مع بداية القرن العشرين قدمت إلى حد معقول جمهورًا مستعدًا لدفع ٢٥ سنتًا مقابل تسلية فى فترة العصارى أو فى المساء. ورجال

العرض الجوابون الذين حاضروا عن الموضوعات التربوية تنقلوا مع أجهزة العرض التي يملكونها وعرضوا الأفلام في الكنائس ودور الأوبرا المحلية وجعلوا الجماهير في المناطق الواسعة المزدحمة يدفعون دولارين مقابل المشاهدة وهو نفس ما يدفعونه لمشاهدة عرض في برودواى. والمواقع الأرخص والأكثر شعبية تشمل عشرة عروض أقيمت في المعارض والكرنفالات. واستأجرت بشكل مؤقت واجهات المخازن حيث الرواد الذين يدفعون مليمات قليلة، والتي يمكن تسميتها دور العرض الرخيصة. وجماهير السينما في بواكيرها في الولايات المتحدة الأمريكية مالت لهذا أن تكون متنافرة، ولم تهيمن عليها طبقة واحدة.

والعرض مبكرًا في بريطانيا كما في معظم الأقطار الأوروبية سار على النهج نفسه في الولايات المتحدة الأمريكية مع مواقع عرض أولية هي ساحات المعارض وقاعات الحفلات العامة والمحلات المهجورة. ورجال العرض الجوابون لعبوا دورًا حاسمًا في تأسيس شعبية الوسيط الفني الجديد، وجعلوا من الأفلام موضع جذب للانتباه الشديد الهام في أرض المعارض. ولما كانت المعارض وقاعات الحفلات العامة تجذب أساسًا أنصار الطبقة العاملة، فإن جماهير السينما في بواكيرها في بريطانيا، وكذلك بالمثل في القارة الأوروبية كانت من قاعدة طبيعية أكثر تناغمًا عما كان الأمر في الولايات المتحدة الأمريكية.

وأينما يأتي عرض الأفلام ومهما يكن من يشاهدونها، فإن صاحب العرض إبان هذه الحقبة غالبًا ما تكون له سيطرة أكبر على معاني الأفلام كما يفعل المنتجون أنفسهم. وإلى أن ظهرت الأفلام المتعددة اللقطات وذات العناوين الفرعية الداخلية حوالي ١٩٠٣ – ١٩٠٤ قدم المنتجون وحدات مفردة؛ لكن صاحب العرض هو الذي يضع البرنامج ويسمح بالأفلام ذات اللقطة الواحدة ويتخذ القرار بشأن ترتيب العرض وإدراج مواد أخرى مثل صور شرائط الفانوس السحرى والبطاقات ذات العناوين. وسهلت بعض المعدات هذه العملية بأن ربطت عرض الصورة المتحركة مع الفانوس السحرى أو الفانوس السحرى من نوع الاستريوبتيكون أو جهاز عرض الشرائط على طريقة الفانوس السحرى مما يسمح

لصاحب العرض أن يتنقل بسهولة بين الفيلم والشرائط. وفى مدينة نيويورك نجد متحفًا قد جمع العرض الخاص عن الحرب الإسبانية – الأمريكية مستخدمًا شرائط الفانوس السحرى وعشرين فيلمًا أو أكثر من المنتجين المختلفين. وبالنسبة لسيسل هبورث الذى كان لا يزال من أوائل العارضين اقترح شرائط فانوس سحرى مختلطة بالأفلام "مع إيلاج الصور معًا فى أجهزة صغيرة" ومع تعليق يربط المادة معًا. وعندما أتاحت التحسينات فى جهاز العرض الفرصة لبعض الأفلام التى تستمر لأكثر من خمسين ثانية، بدأ أصحاب العرض بعرض اثنى عشر فيلمًا أو أكثر معًا لتشكيل برامج عن موضوعات بعينها. ولم يقتصر الأمر على أن أصحاب العرض استغلوا الجوانب البصرية لبرامجهم، فإنهم أيضًا أضافوا الصوت من أنواع مختلفة، فعلى عكس الرأى الشائع لم تكن السينما الصامتة صامتة على الإطلاق. فعلى الأقل كانت هناك موسيقى من الأوركسترا الكاملة إلى العزف المنفرد على البيانو يصاحب كل الأفلام المعروضة فى دور الفودفيل. والعارضون الجوابون حاضروا عن الأفلام وشرائط الفانوس السحرى التى عرضوها. وهم ينطقون بالكلمة القادرة على فرض معنى مختلف تمامًا عن الصورة، وعما كان يقصده المنتج. بل إن كثيرًا من أصحاب العرض حتى قد أضافوا مؤثرات صوتية – وقع حوافر الجياد، طلقات الرصاص من مسدس وما إلى ذلك – وقدموا الحوار الذى يلقيه الممثلون الذين يقفون وراء الشاشة.

ومع نهاية العقد الأول من العرض رسّخت السينما نفسها على أنها شىء جديد هام، شريحة من شرائح عديدة فى سباق حياة القرن العشرين. ومع هذا نجد الوسيط الوليد كان لا يزال يعتمد كثيرًا على وسائل الإعلام السابقة من أجل أعرافه الشكلية وحيله فى سرد القصص بوسائل إنتاج فردية وعلى مواقع عرض سابق وجودها مثل دور الفودفيل والمعارض. وعلى أى حال فإن السينما فى عقدها التالى من السنين خطت خطوات كبرى نحو أن تكون وسيطًا فنيًا جماهيريًا للقرن العشرين متكاملة مع أعرافها الشكلية الخاصة وبناء صناعتها ومواقع عرضها.

المراجع

Balio, Tino (ed.) (1985) The American Film Industry.

Barnes, John (1976), The Beginnings of the Cinema in England.

Bordwell , David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin (1985), The Classical Hollywood Cinema.

Chanan, Michael (1980), The Dream that Kicks.

Cherchi Usai, Paolo, and Codelli, Lorenzo (eds.) (1990), Before Caligari.

Cosandey, Roland, Gandreault, Andre, and Gunning, Tom (eds.) (1992), Une Invention du dlable?

Elsaesser, Thomas (ed.) (1990), Early Cinema: Space, Frame, Narrative, Fell, John L. (1983), Film before Griffith.

(1986), Film and the Narrative Tradition.

Gunning, Tom (1986), The Cinema of Attractions.

Holman, Roger (ed.) (1982), Roger (1948), The History of the British Film, 1896 – 1906.

Musser, Charles (1990), The Emergence of Cinema.

(1991), Before the Nickelodeon.

السينما فى المرحلة الانتقالية

بقلم: روبيرتا بيرسون

بين عامى ١٩٠٧ و١٩١٣ بدأ تنظيم صناعة الفيلم فى الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا ينافس المشروعات الرأسمالية الصناعية المعاصرة. ولقد زاد التخصص عندما أصبح الإنتاج والتوزيع والعرض مجالات منفصلة ومتميزة، رغم أن بعض المنتجين، وخاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية، قد حاولوا بالفعل أن يؤسسوا هيمنة احتكارية على الصناعة برمتها. والطول الأكبر للأفلام مع الطلب الملح من أصحاب العرض من أجل التدفق للإنتاج الجديد اقتضى هذا التوحيد القياسى لممارسات الإنتاج، وكذلك وجود تقسيم للعمل متزايد وتجميع المخترعات السينمائية. وإقامة العرض الدائم للمواقع ساعدت على الانطلاق فى إجراءات التوزيع والعرض، وكذلك الأرباح الهائلة التى وضعت الصناعة على أرض وطيدة. وفى معظم الأقطار نجد أن السينما فى بواكيرها جذبت جماهير بسيطة جدًا، وكانت الأرباح تتوقف على رقم المبيعات السريعة مما اقتضى وجود برامج قصيرة وتغييرات عديدة فى التنقل. وهذا الموقف شجع المنتجين على إنتاج أفلام قياسية قصيرة لتلبية الطلب الدائم. وقد تعزّز هذا الطلب من خلال إنشاء نظام النجوم على غرار الأنموذج المسرحى الذى يضمن الولاء الثابت للجماهير العريضة التى تظهر جديدًا.

وأفلام هذه الفترة، والتى يشار إليها غالبًا بأنها "سينما التكامل السردى" لم تعد تعتمد على المعرفة الخارجية عن النصوص لدى المشاهدين، بل هى تعتمد بالأحرى على أعراف سينمائية لكى تبدع أفلامًا سردية روائية متماسكة من داخلها. ولقد بلغ متوسط الفيلم ألف قدم طولاً، ويستغرق عرضه حوالى ١٥ دقيقة رغم أن ما يسمى (الفيلم الروائى)، والذى يستغرق ساعة أو أكثر ظهر أول ما ظهر إبان هذه السنوات. وبصفة عامة فإن ظهور "التكامل الروائى للسينما" قد تطابق مع حركة السينما فى اتجاه المجرى الرئيسى الثقافى وتأسيسها باعتبارها الوسيط الفنى الجماهيرى الأول بحق. وقد استجابت الشركات السينمائية للضغوط من المنظمات الحكومية والهيئات المدنية مع وجود أنظمة رقابية داخلية وإستراتيجيات أخرى مما أكسب الأفلام وصناعتها درجة من التقدير الاجتماعى.

الصناعة

هيمنت صناعات الفيلم الأوروبية قبل الحرب العالمية الأولى على السوق العالمية، وكانت فرنسا وإيطاليا والدينمارك هى أقوى الدول المصدرة. ونجد أن ما بين ٦٠% و ٧٠% من جميع الأفلام المصدرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا من فرنسا. وأستوديو باتيه الذى يعد أقوى الأستوديوهات الفرنسية اضطر إلى التوسع الشديد من جرّاء الطلب المحلى البسيط نسبيًا. وقد أنشأ مكاتب فى الدول الكبرى حول العالم وزودها بالباعة الجوابين الذين يبيعون الأفلام والمعدات. ونتيجة لهذا هيمن على الأسواق فى الدول التى ليس لديها سوى شركة سينمائية واحدة.

ولقد واجه المنتجون الأمريكيون منافسة قوية من الإنتاج الأوروبى داخل بلدهم على الرغم من تكاثر الصناعات السينمائية المتاحة نسبيًا إبان سنوات التحول. ونجد أن نسبة كبيرة من الأفلام التى صورت فى الولايات المتحدة الأمريكية صَدَرَت أصلاً فى أوروبا. ولقد فتح باتيه مكتبًا أمريكيًا فى عام ١٩٠٤ ومع عام ١٩٠٧ نجد أن أفلامًا أجنبية أخرى منها أفلام بريطانية وإيطالية دخلت السوق الأمريكية بشكل منتظم. ومعظم هذه الشركات وزعت إنتاجها من خلال شركة كلاين للبصريات وهى المستورد الأكبر للأفلام الأجنبية فى الولايات المتحدة الأمريكية إبان هذه السنوات. وهذه الشركة لعبت دورًا بارزًا فى التحول إلى الفيلم الروائى الأكثر طولاً. وفى عام ١٩٠٧ نجد أن الشركات الفرنسية وخاصة شركة باتيه هيمنت على السوق الأمريكية مع الدول الأوروبية الأخرى. ومن بين الألف والمئتى فيلم التى صورت فى الولايات المتحدة الأمريكية فى هذه السنة وحدها نجد حوالى ٤٠٠ فيلم فقط هى أفلام محلية. وصناعة الفيلم الأمريكية لاحظت هذا واشتكت الصحافة التجارية التى نشأت فى هذا العام مع "السينما العالمية" من انخفاض الإنتاج، وانتقدت الأفلام التى تناولت الموضوعات المعاصرة بسبب عجزها الروائى والأسوأ الأخلاقيات غير الأمريكية.

ومن المفارقات أن هناك حركة مبكرة لتنظيم توزيع الفيلم أدت إلى زيادة الأرباح؛ ونتيجة لهذا فإن أصحاب الصناعات الأمريكيين ركزوا على السوق المحلية. وعلى أى حال، فإنه إبان هذه السنوات شرعوا في شن حملة للتوسع العالمى أدت إلى بلوغهم مكانة طيبة لكى يتقدموا خطوة نحو الوضع الكريم فى عام ١٩١٤ عندما بدأت صناعات الأفلام الأوروبية تنسحب من تأثيرات نشوب الحرب. وفي عام ١٩٠٧ أصبحت شركة فيتاجراف أولى الشركات الأمريكية الكبرى التى أنشأت لها مكاتب توزيع عبر البحار، وفى عام ١٩٠٩ أسس منتجون أمريكيون آخرون وكالات في لندن ظلت هى المركز الأول للتوزيع الأمريكى حتى عام ١٩١٦ ونتيجة لهذا اتجهت الصناعة البريطانية إلى التركيز على التوزيع والعرض أكثر من تركيزها على الإنتاج وهى تستسلم للهيمنة الأمريكية فى هذه الحقبة. وشكلت الأفلام الأمريكية على الأقل نصف هذه العروض فى بريطانيا مع الواردات الإيطالية والفرنسية. وألمانيا التى تقاعست عن إقامة صناعة خاصة بها كانت الثانية فى السوق المربح للأفلام الأمريكية. وعلى أى حال ففى السنوات السابقة على الحرب كانت القوة هى التى تنقص الشركات الأمريكية للمنافسة مع الصناعات الفرنسية والقومية فى أقطارها. ولقد جرى توزيع الأفلام الأمريكية خارج أوروبا، ولكن لم يصل التوزيع إلى جنى فائدة مالية لأستوديوهات الإنتاج التى منحت الموزعين البريطانيين حقوقًا لا فى الجزر البريطانية وبعض الأقطار الأوروبية فحسب، بل أيضًا فى المستعمرات البريطانية.

وإبان هذه الفترة اتخذ الإنتاج السينمائى الأمريكى له مكانًا أساسًا على الساحل الشرقى مع مكتب أمامى أو مكتبين أماميين فى شيكاغو. وقامت بعض الشركات بغزوات عَرَضية إلى الساحل الغربى، بل وحتى فى المواقع الأجنبية. ولقد كانت مدينة نيويورك مقر ثلاث شركات من أهم الشركات الأمريكية؛ فكان لشركة أديسون أستوديو فى برونكس، وشركة ميتاجراف فى بروكلين، وبيوجراف فى قلب حى الأعمال الباهر فى مانهاتن فى الشارع الرابع عشر. وهناك شركات أخرى – منها سولاكس وباثيه الأمريكية لها أستوديوهات عبر هدسن فى فورت لى بولاية نيوجرسى، والتى أفادت أيضًا كموقع أساسى لمجموعة الشركات الأساسية

في نيويورك. وفيلم "سرقة القطار الكبرى" (أديسون، ١٩٠٣) لم يكن سوى فيلم واحد من الأفلام الغربية التي صورت في نيوجرسي في الجوار. وكانت بعض المواقع يجري استخدامها دومًا حتى إن إحدى النوادر المعاصرة ذهبت إلى أن شركتين كانت كل منهما تصور على جانب من جانبي سورفورت، وكانتا تشتركان في البوابة نفسها. ولقد أفادت شيكاغو كمقر لأستوديو سليج وأستوديو اسناي ولشركة جورج كلاين للتوزيع. ولقد توجهت أستوديوهات عديدة إلى كاليفورنيا إبان الشتاء للاستفادة من المواقع الرائعة والظروف المتاحة. وأسس أستوديو سليج أستوديو دائمًا هناك مع أوائل عام ١٩٠٩ وعلى أي حال فإن لوس أنجلوس لم تصبح مركز الصناعة الأمريكية حتى قيام الحرب العالمية الأولى.

وحوالى عام ١٩٠٣ نجد أن ظهور المقايضات على الأفلام أفضى إلى تغير حاسم في ممارسات التوزيع، وهذا بدوره أوجد تغيرًا جذريًا في أنماط العرض؛ فإن ظهور العوائد الدائمة والتفرُّج مقابل مليمات قليلة، والتي بدأت تتبدى بأعداد كبيرة عام ١٩٠٦ جعلا صناعة الفيلم عملاً يجني مزيدًا من الأرباح، وشجع الآخرين على الانضمام إلى شركات أديسون وبيوجراف وفيتاجراف كشركات منتجة. وحتى ذياك الوقت نجد أن الشركات باعت أكثر مما أجرت إنتاجها للعارضين. وبينما أثمر هذا بالنسبة لأصحاب العروض الجوابين الذين تبادلوا جماهيرهم من عرض إلى آخر وقف هذا حجر عثرة أمام تأسيس مواقع عرض دائمة. إن الاعتماد على الزبائن المتكررين المنبهرين من نفس الجوار والمواقع الدائمة تحتاج إلى تغييرات عديدة في البرنامج، وطالما أن هذا يقتضي شراء عدد كبير من الأفلام فقد كان هذا مكلفًا بشكل باهظ. والمقايضة بين الأفلام حلت هذه المشكلة بشراء الأفلام من المصنِّعين وتأجيرها للعارضين، مما أدى إلى جعل مواقع العرض الدائم ملائمة وزاد من شعبية هذا الوسيط الفني وطرأت تحسينات على آلات العرض وسهلت أيضًا ظهور المواقع الدائمة؛ حيث إن أصحاب العرض لم يعد يتوجب عليهم أن يعتمدوا على شركات الإنتاج لتمويل عملياتهم.

ومع عام ١٩٠٨ نجد أن الوسيط الفنى الجديد كان مزدهرًا كما لم يحدث من قبل، ومع دور العرض الرخيصة التى تبيع التذكرة بمليمات قليلة برز هذا الوسيط الفنى فى كل ركن من أركان الشوارع ونجد الرعاة الحضريين لهـذه الـدور قـد استولى عليهم (جنون المليمات القليلة). لكن صناعة الفيلم نفسها كانت فـى حالـة فوضى. ولقد تنافست دور العرض مقابل المليمات القليلات فى تأجير الأفلام نفسها أو تؤجر هى بالفعل أفلامها، وتنافست مـن أجـل الجمهـور نفـسه وأصـبحت المفاوضات المجردة من القيم معرضة لتزويد أصحاب العرض بأفلام عليها خدوش تشبه قطرات المطر مما يشوش الصور ونجد أن المقايضات والعارضين يهـددون بتحويل السيطرة الاقتصادية للصناعة من المنتجين. بالإضافة إلى هذا فإن السلطات المدنية وجماعات الإصلاح الخاصة التى تضررت من جراء النمو السريع للوسيط الفنى الجديد وارتباطاتها المتصورة بالعمال والمهاجرين بدأت الدعوة لفرض رقابة على الأفلام وتنظيم دور السينما الرخيصة. وفـى أواخـر عـام ١٩٠٨ حاولـت شركات الإنتاج بقيادة شركتى أديسون وبيـوجراف أن تُثبـت الـصناعة وتحمـى مصالحها بإنشاء شركة (براءات الصور المتحركة) أو الشركة الاحتكاريـة وقـد عُرفت بهذا الاسم شعبيًا. ولقد جمعت الشركة الاحتكارية أهم المنتجين الأمـريكيين وشركات التوزيع الأجنبية فى الولايات المتحدة الأمريكية وقد اعتزمت أن تمارس سيطرتها الشاملة على الصناعة برمتها. ومع شركتى أديسون وبيوجراف، توجـد أعضاء أخرى هى: فيتاجراف أكبر شركة إنتاج أمريكية ووسلنج وإساناى ومليبس وباتيه وكلاين وكوتكتيكبسد كالم وشـركة فيلاديلفيـا – بيـسدلوبين. واسـتمدت الاحتكارية قواها من الحصول على براءات كبيرة للفيلم الخام والكاميرات وأجهزة العرض، ومعظمها تملكه شركتا أديسون وبيوجراف. ولقد انشغلت هاتان الشركتان فى منازعات قانونية منذ تأسست شركة بيوجراف، ولكن عزمهمـا مكنهمـا مـن المطالبة بنصيب الأسد من أرباح الشركة الاحتكارية على الرغم من أنهما كانتا فى ذلك الوقت أقل الشركات ربحية فى أستوديوهات الإنتاج الأمريكية.

وأعضاء الشركة الاحتكارية وافقوا على سعر موحد للقدم بالنسبة لأفلامهم كما نظموا إنتاج أفلام جديدة. وكان على كل أستوديو أن ينتج من بكرة إلى ثلاث بكرات في الأسبوع وفق جدول موضوع مسبقًا. ولم تحاول هذه الشركة أن تمارس سيطرتها من خلال ملكية غير قانونية للتسهيلات الخاصة بالتوزيع والعرض، بل اعتمدت بالأحرى على المقايضات واحتياجات أصحاب العرض من أفلام الشركة ومعداتها التي لا يمكن الحصول عليها إلا بشراء براءة الاختراع. ووضعت نظامًا لتأجير الأفلام بدلاً من شرائها كلية، واعدة بردها خلال فترة محددة. وأصحاب العرض يحصلون على تصاريح والمفروض أن الشركة الاحتكارية قد دققت فيهم لضمان السلامة المعينة والمعايير المحددة مع الدفع أسبوعيًا مقابل أجهزة العرض المؤجرة، كما يمكن للشركة الاحتكارية أن تؤجر الأفلام ومقايضتها. وكان للترتيبات التي اتخذتها الشركة الاحتكارية تأثير مباشر على السوق وأخمدت الكثير من المنافسة الأجنبية حتى إنه مع نهاية عام ١٩٠٩ شكلت الواردات أقل من نصف الأفلام المؤجرة وهي نسبة واصلت الانخفاض. والتحامل ضد الشركات الأجنبية يتمثل في أن الوسائل التكنيكية المطلقة التي اتخذتها الشركة الاحتكارية قد شجعت الأستوديوهات الأوروبية على إنتاج موضوعات (كلاسيكية) واقتباسات أدبية وملاحم تاريخية على سبيل المثال. وكان هذا مقبولاً أكثر في السوق الأمريكية. وشركة باتيه التي كان وضعها عام ١٩٠٨ الممول الأكبر للإنتاج والمقايضات الأمريكية جعلها عضوًا بارزًا في الشركة الاحتكارية، وأبرزت هذا من خلال الاستيراد من الثقافة الرفيعة الأوروبية في شكل "فيلم الفن".

وفي عام ١٩١٠ بدأت الشركة الاحتكارية ممارسات العمل التي بشرت بأستوديوهات هوليوود، وأنشأت جهاز توزيع مستقل هو شركة جنرال فيلم وهذه الشركة تصادق على طلبات الإسهام المستوفاة القانونية مسبقًا (وهذا شكل مبكر من أشكال الاكتتاب) والشركة تحدد للعارضين المناطق الجغرافية التي يعملون فيها. ولقد كانت هناك نسبة تأجير عالية بالنسبة للأفلام المنتجة الجديدة مقابل نسبة منخفضة لتلك الأفلام السابق تشغيلها في السوق. ومن هنا نشأت التفرقة بين الأفلام التي تعرض لأول مرة وبين العروض الخاصة بالإنتاج الأقدم الأقل تكلفة، وكان هذا إيذانًا آخر بقرب ظهور نظام الأستوديو.

ولقد ظلت الشركة الاحتكارية باقية ككيان شرعي حتى عام ١٩١٥ عندما جرى الإعلان بأنها غير شرعية بحكم قانون عدم الاحتكار؛ لكن في أوائل سنة ١٩١٢ أي قبل انهيارها بعدة سنوات توقفت الشركة في الواقع عن ممارسة أي سيطرة مهمة على الصناعة. وبدلاً من هذا نجد أن أعضاءها عند هذه النقطة يمثلون الحرس القديم للصناعة السينمائية الأمريكية، وكثير منها توقف عن الوجود بعد حكم المحكمة غير المقبول. وقد حلت محلها شركات من الشركات العملاقة في هوليوود الوليدة، وكثير منها دعمت موقفها في الصناعة من خلال مقاومتها لمحاولة الشركة الاحتكارية فرض سيطرة شاملة.

وخطة الشركة الاحتكارية القصيرة النظر لطرد المساهمين وأصحاب العرض غير المنتظمين من الأعمال تسببت – وياللسخرية – في زرع بذور دمارها، فقد أتاحت الفرصة لظهور مجموعة قوية تسمى (المنتجون المستقلون) الذين قدموا إنتاجا للمقايضات غير الحاصلة على تراخيص والسينمات الرخيصة. وفي أواخر ١٩٠٩ نجد كارل لايمل الذي دخل العمل كموزع أسس الشركة المستقلة للصورة السينمائية؛ نظرًا لأنه لا يستطيع أن يشترى الأفلام من الشركة الاحتكارية. ومع نهاية العام نجد أن هذه الشركة المستقلة عرضت بكرتين في الأسبوع من عندياتها، وكذلك عرضت بكرتين إيطاليتين من شركتي إتياليا وأمبروزيو وهو نتاج نافس أكبر الشركات المندمجة في الشركة الاحتكارية. ولم يكتف لايمل بأن يتزعم المعارضة، بل إن شركته قامت أيضًا بالتوسع لتصبح أستوديو يونيفرسال، وهو أستوديو من أكبر أستوديوهات هوليوود في الفترة الصامتة. وفي هذه الفترة دخل عدد من المنتجين المستقلين الآخرين في العمل، ومن أكبرهم شركة سنتر فيلم ماتوفكتشرنج وشركة نستور وشركة نيويورك للصورة المتحركة التي استوظفت في البداية توماس إينس.

وفي عام ١٩١٠ أسس أدوين ثانهوسر شركة ثانهوسر مستغلاً رصيده من مسرحه وتخصص في الاقتباسات الأدبية والمسرحية. وفي عام ١٩١٠ أخذت الشركة الاحتكارية منه شركة جنرال فيلم. وشكل المستقلون تجمعهم لمقاومة

الشركة الاحتكارية، وكان ذراعهم فى التوزيع شركة الصورة المتحركة للتوزيع والبيع بمحاكاة ممارسات الشركة الاحتكارية. فأخذت تنظم تواريخ العرض وسعر القدم كما شكلت أيضًا الطلبات القياسية من المقايضات بين الأستوديوهات وأصحاب العرض.

وبهذه الحركة نتبين أن المستقلين كفوا عن أن يكونوا مستقلين بأى شكل سوى الاسم، ومع عام ١٩١١ سيطر احتكاران من احتكارات القلة المتنافسة على صناعة الفيلم فى الولايات المتحدة الأمريكية. ومن الخطأ أن نفترض – كما فعل بعض المؤرخين – أن الشركة الاحتكارية لاقت مصيرها بسبب ممارسات عملها المحافظة ومقاومتها للأفكار الجديدة مثل الفيلم الروائى ونظام النجوم. وكانت إحدى شركات هذه الشركة الاحتكارية وهى شركة فيتاجراف هى التى أنتجت العديد من الأفلام المتعددة البكرات الأولى الأمريكية. وبالمثل كان قد عُهد إلى كارل لايمر من الشركة المستقلة أن يدفع المنتجين الآخرين إلى محاكاة نظام النجم المسرحى من خلال إنشاء شركة فلورانس لورانس فى ١٩١٠ وشركات الشركة الاحتكارية سبق لها ترويج استخدامها لنجوم المسرح، ولم تجد أى مقاومة لترويج منتجاتها المحلية النامية.

وقبل عام ١٩٠٨ تجمعت عدة عوامل ضد تطور نظام النجوم السينمائيين. فى البدء نجد معظم الممثلين السينمائيين يعملون بشكل عارض فى السينما، فهم يعملون أيضًا فى المسرح ولا يمكثون بما فيه الكفاية مع أى شركة خاصة لزيادة الترويج كنجم. وهذا الموقف تغير فى عام ١٩٠٨ عندما بدأت الأستوديوهات تؤسس شركات أفلام خام منتظمة. وأيضًا حتى حوالى عام ١٩٠٩ كان الحدث السينمائى يجرى تصويره عادة من على بعد عن الكاميرا فلا تتمكن الجماهير من تبين ملامح الممثلين وهذا شرط مسبق للولاء الشديد. ومنذ فترة السينما الرخيصة وولاء الجمهور للعلامة التجارية للأستوديو، وليس للممثلين. وهكذا معظم الشركات فى الشركة الاحتكارية والشركات المستقلة قاومت نظام النجوم حتى حوالى ١٩١٠ خشية أن يحرف ميزان القوى الاقتصادية (كما حدث بالفعل إلى حد ما). ولهذا

السبب لم تكن شركة بيوجراف التى لديها عدد من أكثر النجوم شـعبية بمقتـضى عقود تعلن عن أسماء ممثليها حتى عام ١٩١٣ والشركات الأخرى الأعضاء فـى الشركة الاحتكارية - على أى حال - جرّبت مـع أوائـل عـام ١٩٠٩ الدعايـة لاستخدامها نجوم المسرح؛ وأعلنت شركة أديسون عن ألان سيـسل سـبونر فـى اقتباسها لقصة مارك توين "الأمير والفقير"، وأدرجت شركة فيتاجراف اسـما فـى فيلمها "أوليفرتويست" فذكرت أن الآنسة اليابروتكور ظهـرت فـى دور "نانـسى سايكس". ومع العام التالى نجد أن آلية الدعاية للنجوم أخذت تسير فى هذا الاتجـاه وطبع أستوديو كالم بطاقات بأسماء النجوم لتوزيعها فى السينمات الرخيصة. وبعـد هذا قامت شركات أخرى بتوزيع صور نجومها، وكذلك أصحاب عرضها، وكانت تبعث بنجومها ليظهروا بأشخاصهم أثناء العرض. وأكبر النجوم الأمريكيين فى هذه الفترة فلورانس لورانس فى الشركة المستقلة (وكـان فـى الـسابق فـى شـركة بيوجراف)، وفلورانس وموريس كوستيللو فى شركة فيتاجراف، وبـالطبع مـارى بيكفورد من شركة بيوجراف. والدول الأخرى أولت أهمية كبرى لكبـار النجـوم والأكثر للممثلاتً فى هذه الفترة والممثلة الدينماركية آستانيلسن كانت ضوءًا باهرًا فى كل من السينما الألمانية والسينما الدينماركية، بينما فى إيطاليـا نجـد النجـوم الكبيرة مثل بريتنى ووليدابوريللى فى أدوار البطولة فى الأفلام التى كانوا ينتجونها أيضًا.

والصناعة الفرنسية - مثل الصناعة الأمريكية - أصبح لها كيانها الخـاص فى ١٩٠٧ - ١٩٠٨. ولم يعد الفيلم يعتبر ابن عم فقير للتصوير الفوتوغرافى، بل لقد أصبح متعة كبرى تهدد أكثر الأشكال التقليدية مثل المسرح. والأهمية المتزايدة للوسيط الفنى هذا تتبدى من خلال تزايد ملحوظ فى عدد دور السينما الباريسية من عشرة دور فقط فى ١٩٠٦ إلى ٧٨ دارًا مع نهاية عام ١٩٠٨. وكذلك ظهر فـى تلك السنة أول عمود صحفى منتظم مخصص للسينما. وظل أستوديو باتيـه أهـم أستوديو ولم تكن هناك إلا منافسة محلية جادة وحيدة له من شركة جومونت التـى أسسها ليون جومونت عام ١٨٩٥ ورغم أن شركة جومونت أقل فى الأهمية مـن شركة باتيه فى مجال الإنتاج والتواجد العالمى، فإن الشركة من ١٩٠٥ إلى ١٩١٥

كانت أكبر أستوديو فى العالم. كما كان للشركة تميزها فى استخدام أول مخرجة من النساء هى أليس جوى بلانش التى أسست فيما بعد شركة سولاكس مع زوجها هربرت بلانش. وأهم مخرج لدى شركة جومونت كان لويس فويلاد الذى تخصص فى المسلسل البوليسى. وأكثر هذه المسلسلات شعبية مسلسل "فانتوماس" الذى تم إنتاجه بين ١٩١٣ و١٩١٤ وهو قائم على مسلسل من الروايات الشعبية عن مجرم عريق فى الإجرام وعدوه المخبر البوليسى. ونجاحات شباك التذاكر لمسلسلات فويلاد مكنت شركة جومونت من ضم أستوديو باتيه باعتباره أقوى الأستوديوهات، ولكن هذا الوضع تم عشية الحرب العالمية الأولى التى تسببت فى إنهاء الهيمنة الفرنسية على الأسواق العالمية.

وكانت لصناعة الفيلم الإيطالية بدايتها المتأخرة نوعًا ما، وقد هيمن عليها الأخوان لوميير فى السنوات الأولى. وشركة سينس التى أسسها الأرستقراطيان الإيطاليان أرنستو باسيللى وياردلى البرتوفاسينى بنت أول أستوديو فى البلاد عام ١٩٠٥ وأصبحت الشركة أهم منتج فى حقبة السينما الصامتة. وشركة سينس خطت خطواتها فى الصناعة ككل بإنتاج أول فيلم يهتم بإبراز الأزياء الإيطالية من خلال التاريخ وهو فيلم "احتلال روما" (١٩٠٥) بطولة الممثل المسرحى الشهير كارلو سابينى. وإبان السنوات الأولى لشركة سينس ركزت فى معظم أعمالها على الكوميديات وعلى الأعمال الدرامية المعاصرة والأفلام الوقائعية. وفى عام ١٩٠٦ أنتجت ٦٠ فيلمًا روائيًا و٣٠ فيلمًا وقائعيًا وشهد عام ١٩٠٧ القفزة الحقيقية للصناعة الإيطالية بازدهار كل من الإنتاج والعرض. لقد شيدت شركة سينس الأستوديو الخاص بها فى روما. وهناك شركة هامة أخرى هى شركة أمبروزيو عملت من مدينة تورين، وشيد منتجون آخرون أستوديوهات فى ميلانو. وفى هذه السنة كانت هناك ٥٠٠ دار سينما فى إيطاليا ودرّت شبابيك التذاكر ١٨ مليون ليرة.

وإذن مع عام ١٩٠٨ كانت الصناعة الإيطالية قادرة على أن تنافس السوق العالمية مع فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية، ودعمت الأستوديوهات الإيطالية

وضعها من خلال إنتاج الروائع التاريخية. والطبعة الأولى لشركة أمبريوزو من فيلم "آخر أيام بومبيني" دشنت سلسلة من دراما الأزياء التاريخية ومعظمها يتناول التاريخ الرومانى أو الاقتباس من الروائع الأدبية الإيطالية "جيليو سيزار"، (١٩٠٩) "برونو" (١٩٠٩)، "الكونت أوجولينو" (١٩٠٨) من ملحمة دانتى "الجحيم" أحد أجزاء الكوميديا الإلهية. والتكاليف المنخفضة نسبيًا لإنشاء ديكورات ضخمة واستئجار أطقم كبيرة من الفنيين والمستخدمين الضروريين لهذه الأفلام الرائعة الباهظة التكاليف مكنت الإيطاليين من أن يكون إنتاجهم متميزًا عن منافسيهم الأجانب، ومكنتهم من النفاذ فى السوق العالمية بدون نفقات هائلة. وهذه الإستراتيجية نجحت تمامًا حتى إن باتيه المعنى بالمنافسة الإيطالية أسس شركة فرعية هى شركة فيلم الفن الإيطالية لإنتاج أفلام أزياء تاريخية خاصة بها. وقد استفادت من موقع التصوير وسط روائع عمارة عصر النهضة الإيطالية لإنتاج أفلام مثل فيلم عام ١٩٠٩ "عطيل".

الإنتاج السينمائى

فى كل الدول المنتجة الكبرى كان الإنتاج السينمائى إبان هذه الفترة يتميز بزيادة التخصص وتقسيم العمل، وتسبب هذا فى دخول صناعة السينما فى خط المشروعات الرأسمالية الأخرى. وفى الفترة المبكرة كانت صناعة الفيلم مشروعًا تعاونيًا، ولكن ظهور المخرج توافق مع ظهور تخصصات أخرى مثل كتَاب السيناريو، أمناء مخازن التمثيل، القيِّمات على ملابس التمثيل اللواتى يعملن وفق التوجيهات. وفى التو نجد أن الأستوديوهات الأمريكية استوظفت عدة مخرجين، وكانت تعطى لكل منهم طاقم تمثيل ومجموعة فنيين وتطلب منه أن ينتج بكرة واحدة كل أسبوع. وقد أفضى هذا إلى خلق شكل وظيفى آخر هو المنتج الذى يشرف على العملية برمتها وينسق بين الوحدات الفردية. وفى عام ١٩٠٦ كان لأستوديو فيتاجراف أكبر الأستوديوهات الأمريكية ثلاث وحدات إنتاج منفصلة برئاسة مؤسسى الشركة جيمز ستيوارت بلاكتون وألبرت إ. سميث ومستخدمهما

جيمز برناردفرنش. وهؤلاء الرجال أداروا الكاميرات، وكان لهسم مساعدون مسئولون عن إدارة العمل. وأعاد أستوديو فيتاجراف تنظيم ممارسات إنتاجه في عام ١٩٠٧ وعيَّن مخرجًا مسئولاً عن كل وحدة وجعل بلاكتون هو المنتج الرئيسى. وفى شركة بيوجراف كان د. و. جريفيث هو المخرج الوحيد من يونيو ١٩٠٨ إلى ديسمبر ١٩٠٩. وفى الوقت الذى ترك فيه جريفيث العمل فى خريف ١٩١٣ كان هناك ستة مخرجين يصورون أفلام بيوجراف تحت إشراف جريفيث؛ بينما واصل هو أيضًا إدارة وحدته الخاصة.

وباستثناء بعض الأفلام التى جرى تصميمها لكى ينال الوسيط الجديد احترامًا ثقافيًا نجد أن صناعة السينما الأمريكية إبان هذه الفترة قد ركزت على السرعة والكم. ومكاتب الأستوديو الأمامية فى معظم أجزائها ازدرت "الطابع الفنى"؛ نظرًا لأن كل الأفلام سواء كانت "فنية" أم لا تباع بنفس السعر المقنَّن للقدم. وفى عام ١٩٠٨ كان متوسط تصوير الفيلم فى اليوم الواحد يتكلف ما بين ٢٠٠ دولار و٥٠٠ دولار وفى المتوسط بكرة واحدة أو ألف قدم طولاً. وبإدخال الإضاءة الصناعية على شكل أضواء تتناثر من الزئبق فى عام ١٩٠٣ سهل التصوير الداخلى، ولكن كانت الأستوديوهات لا تزال تميل إلى تصوير الفيلم فى الخارج قدر المستطاع. والتصوير فى الداخل كان أساسًا فى الأستوديوهات الصغيرة تمامًا (وأستوديوهات بيوجراف كانت ببساطة انقلابًا لمنزل من الحجر البنى اللون فى مدينة نيويورك) مع أوساط مسرحية وستائر ملونة فى الخلفية.

فإذا نظرنا فى مزيد من التفاصيل إلى خير الوثائق عن كل الأستوديوهات الأمريكية، فإننا نجد أن شركة بيوجراف تسمح لنا بتتبع إنتاج الأفلام المفردة خلال كل خطوة فى العملية. وفى عام ١٩٠٨ استأجرت شركة بيوجراف أحد ممثليها ديفيد و. جريفيث كمخرج قاصدة بهذا ببساطة أن يدرّب الممثلين. ولكن – كما يذكر بيلى بيتزر المصور السينمائى عن جريفيث فى مذكراته – سرعان ما أصبح مسئولاً عن مزيد من الأعمال: "قبل وصوله (أى جريفيث) كنت كمصور سينمائى مسئولاً عن كل شىء فيما عدا الاستئجار المباشر للممثل والتعامل معه. وسرعان

ما أصبح جريفيث هو الذى يقول ما إذا كانت الأضواء ساطعة بما فيه الكفاية أو أن الماكياج منضبط ... وكان لدى المصور السينمائى المزيد لما يفعله بالنسبة لمراقبة سرعة الحدث، وإبقاء الكاميرا المحمولة باليد سائرة بسرعة منتظمة لمنع الفيلم من الالتواء". وإلى أن عُين جريفيث مخرجًا كان على شركة بيوجراف أن تعتمد على ممثلين متنقلين، لكن المخرج الجديد طور الشركة فجعلها متكاملة بالنسبة لأسلوب التجميع فى هذه الفترة من صناعة الفيلم ومسرحة ممارسة أستوديوهات هوليوود للحفاظ على الممثلين وفق عقد احتكارى. وبينما كانت لجريفيث المسئولية الأولى للاستئجار واختيار أطقم الممثلين والفنيين فإنه مع مجيئه إلى أستوديو بيوجراف كان هناك قسم للقصة والذى يقدم السيناريوهات. وربما منذ ١٩٠٢ وفى فترة السينمات الرخيصة كانت الممارسة القياسية هى اللجوء إلى هيئة كتّاب لإعداد السيناريو، وغالبًا بدون استشارة المخرج على الرغم من أنه فى حالة شركة بيوجراف يبدو أن جريفيث كان يتعامل مع قسم القصة على نحو وثيق.

وفى معظم الأستوديوهات رغم أن أستوديو بيوجراف – مرة أخرى قد يكون استثناء – نجد أن الممثلين الرئيسيين يتلقون السيناريوهات قبل حدوث التصوير لكى يعدوا أنفسهم فى البروفات. وقد تزايدت أهمية هذه المسألة مع نمو القصص بشكل تفصيلى. وزمن البروفة يبدو أنه تباين من أستوديو إلى آخر، وإن كانت إحدى الصحف التجارية أشارت عام ١٩١١ إلى أن كل منظر يستغرق تكرار البروفة من خمس مرات إلى عشر مرات. وعندما وصل جريفيث إلى شركة بيوجراف أكد أهمية المكتب التنفيذى للإنتاج السريع للأفلام ولم يشجع البروفات المطولة؛ وبكل بساطة كان المخرجون يضمنون أن يظل الممثلون داخل مدى الكاميرا. وعلى أى حال مع منتصف عام ١٩٠٩ كان جريفيث قد رغب فى تخصيص نصف يوم أو أكثر للبروفة، ومع عام ١٩١٢ خصص أسبوعًا للبروفة لكل بكرة.

وفى أستوديو بيوجراف لم يبق إلا القليل الذى يجب عمله مع حلول وقت التصوير الفعلى. فمساعد المصور يحدد "الخطوط" وهو يستخدم مسامير وحبلاً ليحيط بالمساحة التى ستكون فيها الصورة الفيلمية، ثم تكون هناك بروفة نهائية

سريعة لاتخاذ الأوضاع. وعندما يبدأ عمل الكاميرا فإن الممثلين كانوا يتوقعون أن يقرءوا بالضبط ما اتفق عليه فى البروفات. وعلى أى حال كان جريفيث بالفعل يدرب من جوانب الخطوط وهو يطلب من الممثلين أن يخفضوا النغمة أو يرفعوها. والجدول المحكم للأفلام، والذى لا يستغرق إلا ما بين يوم وثلاثة أيام للتصوير منع الإعادة وهو يطلب من الممثلين والفنيين أن يؤدوا أدوارهم على ما يرام منذ الوهلة الأولى. وفى الأيام التى سبقت دخول الصوت فى الأفلام ووجود تأثيرات خاصة متطورة كانت وظيفة عملية الإنتاج بسيطة تمامًا، فأوامر اللقطات الخارجية كان يجرى تجميعها وفق السيناريو السابق إعداده، وتضاف العناوين الفرعية الداخلية. والطبعات الموجبة العديدة من الأشرطة السالبة كانت تتم فى المعمل ويصبح الفيلم جاهزًا للبيع والمقايضات.

بداية الفيلم الروائى

لقد كانت هناك (أزمة) فى السينما التقليدية حوالى عام ١٩٠٧ تبينت من الشكاوى فى الصحافة التجارية عن نقص الوضوح القصصى، وكذلك من أصحاب العرض الذين زادوا فى استخدام المحاضرات فى محاولة لجعل الأفلام مفهومة لجماهيرهم. والأفلام كانت تتأرجح بين التأكيد على اللذة البصرية، "سينما جذب الانتباه" ورؤى القصة، "سينما التكامل الروائى". لكن الأعراف لتكوين سرد متماسك باطنيًا لم تكن قد رسخت بعد. وفى السنوات الانتقالية بين ١٩٠٧ – ١٩٠٨ و١٩١٧ كانت العناصر الشكلية لصناعة الفيلم تكتسب أهمية على السرد الروائى؛ حيث إن الإضاءة والتكوين والتركيب الفيلمى تزايد تصميمها لمساعدة الجمهور على متابعة القصة. وتكاملت مع هذه القصص شخصيات مصدقة سيكولوجيًا تنشأ من أسلوب الأداء والتركيب الفيلمى وحوار العناوين الثانوية الداخلية، والتى كانت دوافعها وأفعالها تبدو واقعية وساعدت على تجميع لقطات ومشاهد الفيلم المنفصلة. وهذه الشخصيات المُصدقة المرسومة بدقة تشبه ما كان فى الأدب والدراما الواقعيين السائدين، وهى تتناقض تناقضًا حادًا مع الشخصيات ذات البعد الواحد فى المخزون السينمائى فى الفترة المبكرة والمستمدة من الدراما واسكتشات الفودفيل الكوميدية.

وتزايد استخدام التركيب الفيلمي وتناقص المسافة بين الكاميرا والممثلين هما أكبر ما يميز – على نحو واضح – أفلام المرحلة الانتقالية عن سوابقها. واللوحة أو اللقطة القوسية المسرحية التى تظهر أجسام الممثلين بالكامل، وكذلك المسافة التي فوقهم والتى تحتهم هى ما يميز السينما فى بواكيرها. وعلى أى حال فقرب بداية الفترة الانتقالية بدأت شركة فيتاجراف استخدام ما يسمى خط "التسعة أقدام" أى وضع الحدث على بعد ٩ أقدام من الكاميرا، وهو معيار يظهر الممثلين من الكعبين حتى أعلاهم. وحوالى هذا الوقت نفسه فى فرنسا نجد أن شركة باتيه والشركات الواقعة تحت نفوذها – شركة فيلم دارتت وسكاجل – تبنت خط التسع أقدام. ومع عام ١٩١١ تحركت الكاميرا مع هذا أقرب ونتج ما يعرف بثلاثة أرباع اللقطة التي أصبحت المعيار السائد فى السينما الانتقالية، بل وفى الحقيقة فى كل فترة الفيلم الصامت. وبالإضافة إلى تحريك الكاميرا أقرب إلى الممثلين حرّك أيضًا صناع الفيلم الممثلين أقرب إلى الكاميرا. وفى أفلام المطاردة أحدث الممثلون إثارة فى اللقطات القريبة من الكاميرا، ولكن الممارسة فى الفترة الانتقالية أصبحت قياسية فهى تُستخدم عمدًا لإحداث تأثيرات درامية كما فى لقطة فى فيلم "فرسان وادى الخنزير" (جريفيث، ١٩١٢) ففيه نجد قاطع الطريق ينسل عبر جدار إلى أن نشاهده فى وسط اللقطة القريبة.

والمسافة المتناقصة بين الحدث والكاميرا لم تكتف بتمكين توحد الممثلين مع تطور نظام النجوم، بل ساهمت أيضًا فى زيادة التأكيد على الشخصيات المتفردة وتعابير الوجه. ولقد تطور التركيب الفيلمى أيضًا لهذه الغاية؛ لأمرين: تأكيد لحظات التكثيف السيكولوجى وتجسيد أفكار الشخصيات وانفعالاتها. ومقياس ثلاثة أرباع اللقطة سمح للجماهير أن يشاهدوا وجوه الممثلين بشكل أوضح من ذى قبل، ولكن غالبًا ما نجد صناع الفيلم يقطعون حتى فى أقرب نقاط الذروة. وقد جرى تصميم هذا لتشجيع انخراط المشاهد على نحو أكمل فى انفعالات الشخصيات، وليس كما فى الأفلام السابقة مثل فيلم "سرقة القطار الكبرى" لإحداث قيمة صادقة للمشاعر. وعلى سبيل المثال فى فيلم "عاملة التلغراف لونديل" (جريفيث، بيوجراف، ١٩١١) نجد اللصوص يهددون عاملة تلغراف (بلانش سويت) ويحاولون أن يقتحموا مكتبها وهى يائسة ترسل برقية طلبًا للعون. ينقطع الفيلم من لقطة الثلاثة أرباع إلى لقطة متوسطة ويُسمح بمنظر أقرب يبرز تعبيرها المرتعب.

وقد استُخدم التركيب الفيلمى أيضًا على نحو مباشر أشد لنقل ذاتيات الشخصيات. وفى الفترة الأولى أُخذ صنّاع الفيلم (بمنظر المشهد) المسرحى واستخدموا إبراز وضع الشخصية مع تجسيد حرفى للأفكار المتجسدة فى نفس الصورة الفيلمية. وفيلم "حياة رجل إطفاء أمريكى" (أديسون، ١٩٠٢) على سبيل المثال يستخدم هذه الخدعة لإظهار رجل الإطفاء وهو يفكر فى أسرة معرضة للخطر تظهر فى بالون فوقه بقليل وعن يمينه. وهذا العُرف استمر فى الفترة الانتقالية كما فى فيلم "حياة دراما نابليون بونابرت وجوزفين إمبراطورة فرنسا" (فيتاجراف، ١٩٠٩) حيث تصل الإمبراطورة المطلّقة والمستاءة إلى رؤية مفروضة عليها لزوجها السابق. غير أن الفيلم المصاحب لهذا الفيلم وهو "نابليون رجل الأقدار" تم فيه اللجوء إلى بناء الاسترجاع للماضى على نحو تقليدى عما هو موجود فى سينما هوليوود، حيث إن لقطة الشخصية "حسب ما يحدث اليوم" تؤثر فى الفيلم عما كان فى الماضى. فنابليون يعود إلى مالميسور قبل وقت قصير من نفيه إلى جزيرة ألبا، وبينما هو "يفكر" فى ماضيه ينقطع الفيلم عنه لإظهار المعارك والأحداث الأخرى فى حياته.

ولقد شهدت الفترة الانتقالية أيضًا ظهور أنموذج التركيب الفيلمى المرتبط ارتباطًا شديدًا بذاتية الشخصية: لقطة وجهة النظر؛ حيث ينقطع الفيلم عن الشخصية إلى ما تراه الشخصية، ثم مرة أخرى العودة إلى الشخصية. وهذا الأنموذج لم يصبح من الأعراف المرعية على نحو كامل إلا فى فترة هوليوود. لكن صناع الفيلم فى المرحلة الانتقالية جربوا وسائل مختلفة (لإظهار) ما تراه الشخوص. وهناك مثل قديم هو فيلم "فرنشيسكا دار يمينى" (فيتاجراف، ١٩٠٧) ففى الفيلم قطع عن اللقطة التى تشبه اللوحة لشخص ينظر إلى دلاية فى سلسلة ثم لقطة قريبة لهذه الدلاية. وفى فيلمى "عاملة التلغراف لانديل" و"أنوك آردن" (١٩١١) وغيرهما من الأفلام يقطع جريفيث بين الشخوص وهى تنظر من خلال نافذة إلى ما تراه، رغم أن خطر النظر يبدو "غير كامل" بمعايير اليوم.

وهذا النوع الأخير من التركيب الفيلمى – بطبيعة الحال – لا يكتفى بتجسيد أفكار الشخصيات، بل يساعد أيضًا فى إنشاء علاقات مكانية وزمانية هامة بالنسبة للتماسك السردى فى المنظر نفسه (بشكل فج نجد أن الأحداث تقع فى نفس المكان ونفس الزمان) وبينه وبين المناظر التى تحدث فى الوقت نفسه فى مواضع مختلفة. وصناع الفيلم فى المرحلة الأولى كانوا أحيانًا يقطعون مسافة اللقطة ويختارون تفاصيل للفحص الأدق كما فى فيلم "نظارة الجدة الخاصة بالقراءة" بينما هذا التركيب الفيلمى التحليلى يستخدم أحيانًا فى الفترة الانتقالية فى رصد التفاصيل الهامة السردية أكثر من استخدامه لتقديم اللذة البصرية ببساطة؛ ولم يكن هذا سائدًا كما هو فى فترة لاحقة. وفى فيلم "عاملة التلغراف لونديل" على سبيل المثال عندما يقتحم اللصوص مكتبها تدخلهم فى مأزق بما يبدو أنه مسدس، لكن يحدث قطع ثم نكتشف أنه مفتاح ربط. وبينما نجد أن التركيب الفيلمى التحليلى نادر نسبيًا، نجد أن الأعراف الخاصة بربط المسافات المختلفة للمشهد الواحد معًا لتوجيه المُشاهد مكانيًا أصبح ممارسة وطيدة. وفى الحقيقة نجد أن جانبًا من الترقب والتشويق فى فيلم "عاملة التلغراف لونديل" يتوقف على أن تكون للمُشاهد فكرة واضحة عن العلاقات المكانية فى الفيلم. وعندما تصل عاملة التلغراف أولاً إلى العمل تمشى من رواق مكتب السكك الحديدية إلى غرفة خارجية، ثم إلى غرفة داخلية. وباتباع مبدأ الاستمرارية المباشرة نجد الممثلة تخرج فى كل لقطة من يمين الشاشة، ثم تعاود الدخول من يسار الشاشة. وعندما يقتحم اللصوص المكان من أبعد باب خارجى يعرف المُشاهد بالضبط مقدار المسافة التى يجب أن يقطعوها ليصلوا إلى المرأة المرتعبة. هنا نجد أن حركات الشخصية تربط بين اللقطات، ولكن العديد من الأعراف الأخرى والعديد مما له صلة بالوضع النسبى للكاميرا فى لقطات للمكان متتابعة إنما تنشأ أيضًا لإقامة علاقات مكانية.

وفيلم "عاملة التلغراف لونديل" يقدم أيضًا مثالاً على أنموذج التركيب الفيلمى المرتبط أساسًا باسم مخرجه د. و. جريفيث بالقطع المزدوج المتوازى أو الحركة المتوازية أو التركيب الفيلمى المتوازى، ومنه تتم عملية الإنقاذ فى آخر دقيقة بالضربة الرئيسية التى أحكمها المخرج. وعلى أى حال توجد عدة أفلام قبل

جريفيث تظهر أنه بينما مخرج شركة بيوجراف يقوم بعملية إضفاء طابع الأعراف الفنية للتركيب الفيلمى المتوازى، فإنه لم يخترعها. لقد كان هناك فيلمـان لـشركة فيتاجراف "فتاة الطاحونة" و"الطلقة الواحدة بعد المئة" يقيمـان اللقطـة المزدوجـة المتوازية بين المواقع المختلفة. والفيلم الأخير يصور حتى عملية الإنقاذ فى اللحظة الأخيرة المخفقة. وعديد من أفلام باتيه فى ١٩٠٧ – ١٩٠٨ تحتوى أيـضًا علـى تتابع تركيبى متواز موجز حيث الحبكة والتركيب لفيلم "هروب صـعب" (١٩٠٨) وهو يسبق فيلم جريفيث "الفيلا المنعزلة" (١٩٠٩) ولكن جريفيث منذ أقدم أفلامـه جرّب القطع بين المطارَدين والمطارِدين والمنقذ، وهو وغيـره مـن المخـرجين الأمريكيين سرعان ما طوروا التركيب المتوازى إلى ما يجـاوز الـشكل الأولـى المشاهد فى الأفلام الفرنسية. وذروة فيلم "عاملة التلغراف لونديل" ينتقل من البطلة التى تعرضت للتهديد إلى اللصوص الذين يهددون عبر الأبواب، ثم إلى البطل فـى مركبة قاطرة مسرعة ثم إلى لقطة مطاردة خارجية للقطار المندفع.

وعندما بدأ جريفيث الإخراج الأول فى شركة بيوجراف عـام ١٩٠٨ كـان متوسط أفلامه حوالى ١٧ لقطة ومضاعفتها خمس مرات إلى ٨٨ لقطة عام ١٩١٣ وفى أفلامه الروائية الأخيرة لشركة بيوجراف هناك المزيد من اللقطات فى كل فيلم زيادة عما هو فى الأستوديوهات الأمريكية الأخرى مثل فيتاجراف إبان الـسنوات نفسها، ولكن صناع الفيلم الأمريكيين – كقاعدة عامة – مالوا إلى الاعتمـاد علـى التركيب الفيلمى بشكل أكبر عما فعل مقابلوهم الأوروبيون الذين كانوا معنيين أكثر بإمكانية المسرحة فى العمق. ولقد مالت الأفلام الأمريكية إلى مسرحة الحدث على مساحة ضحلة مع وجود ممثلين يدخلون ويخرجون من الجوانـب. ونجـد بـصفة خاصة قرب بداية المرحلة الانتقالية أنهم استخدموا حتى شققا مرسـومة وهـم لا يبذلون أى محاولة لإخفاء ما فعلوه بشكل مسرحى. وعلى العكـس فـإن الأفـلام الأوروبية وخاصة الفرنسية والإيطالية شرعت فى إيجاد شعور بعمق المكان غيـر الممكن فى المسرح. وتخفيض الكاميرا إلى مستوى خصْر الإنسان بدلاً من مستوى العين السابق سهل تصوير العمق؛ وتخفيض المسافة فوق رءوس الممثلـين أوجـد مشهدًا أقرب وأوسط للشخصيات ومزيدًا من التقابل بين الشخوص الأقرب والأبعد

عن الكاميرا، وبهذا كانت هناك إتاحة لمسرحة الحدث فى مقدمة الصورة وفى منتصف الصورة وفى خلفية الصورة. وإيجاد أبعاد ثلاثية للمناظر الداخلية – وغالبًا مع وجود أبواب تعطى لمحات عن المكان حتى أعمق وراء الوسط الذى يجرى تصويره – أضاف الكثير إلى وهم العمق. واستخدام الداخل والضوء المتعارض والظلال غالبًا ما بث شعورًا بالمسافة العميقة فى اللقطات الخارجية كما يشاهد فى فيلم "روميو وجولييت" (فيلم شركة دارت إيتاليانا، ١٩٠٩) ففى لقطة يعود روميو إلى فيرونا ويمشى من خلال الظل الحالك تحت قوس إلى مساحة عميقة حسنة الضوء وراءه. واللقطة التالية وهى موكب جنازة جولييت تنقطع إلى بوابة مقوّسة حافلة بالظلال لكنيسة واسعة فيها يتدفق عدد كبير من الناس والفيلم يعتمد على اللقطة الطويلة للأزياء العديدة التى يرتديها الناس وهى تمر أمام الكاميرا، والموكب يشد العين ثانية إلى باب الكنيسة.

وتركيز السينما الأمريكية على التركيب الفيلمى أكثر من التركيز على الإخراج اقترن بتطور أسلوب أداء "سينمائى" جديد منسوب إلى إبداع الشخصيات الفردية المصدقة. فالتمثيل السينمائى بدأ يزيد فى الجمع بين الدراما (الواقعية) والأعراف المقننة لأسلوب الأداء التمثيلى القديم المرتبط أساسًا بالميلودراما. والأسلوب القديم أو "المتكلف" كان يعتمد على فرضسية تذهب إلى أن التمثيل لاصحله إطلاقًا بما هو (واقعى) أو بالحياة اليومية. والممثلون يعبرون عن أنفسهم من خلال قوالب محددة من قبل للحركات والأوضاع، وكلها تتوافق مع الانفعالات الخاصة من قبل أو مع حالات العقل. والحركات كانت ممتدة ومتميزة ويتم أداؤها بعنف. وبالمقابل نجد أن الأسلوب الأجدد أو "المحتمل" يفترض أن الممثلين يجب أن يحاكوا السلوك اليومى. لقد تخلى الممثلون عن الأوضاع القياسية والتقليدية الخاصة بالأسلوب "المتكلف" والأفكار والانفعالات المتجسدة الخاصة بالشخصيات خلال التعبير بالوجه والحركات المتفردة الصغيرة واستخدام الملابس. وهناك فيلمان لجريفيث لشركة بيوجراف تفصل بينهما ثلاث سنوات هما "تقديم السكّير" (١٩٠٩) و"وحشية" (١٩١٢) يصوران الاختلافات بين الأسلوبين: المتكلف والاحتمالى.

ففى الفيلمين كليهما زوجة تيأس من إدمان زوجها للخمر. فى الفيلم الأول نجد الزوجة (فلورانس لورانس) تنهار فى كرسيها وتسند رأسها على ذراعيها وتتمدد على منضدة أمامها. ثم تركع على ركبتيها وتصلى وذراعاها مفرودان للأعلى حوالى ٢٥ درجة. وفى الفيلم الثانى نجد الزوجة (مالى مارش) تجلس أمام مائدة الطعام وهى تحنى رأسها وتبدأ فى جمع الأطباق المتّسخة وهى تتطلع إلى الأعلى وتضم شفتيها وتتوقف، ثم تبدأ فى جمع الأطباق مرة أخرى. ومرة أخرى تتوقف وترفع يدها إلى فمها وتنظر من جانبها وتغوص قليلاً فى كرسيها. ثم وهى تغوص أكثر قليلاً فى الكرسى تبدأ فى البكاء.

والاستخدام المتغير للعناوين الفرعية الداخلية إبان المرحلة الانتقالية يرتبط أيضًا مباشرة ببناء الشخصيات المتفردة موضع الثقة. وفى البداية كانت العناوين الفرعية الداخلية شارحة، بل غالبًا ما كانت تسبق المشهد وتقدم أوصافًا طويلة نوعًا ما للحدث القادم. وبالتدريج تسللت العناوين الشارحة الأقصر خلال المشهد وقد حلت محل هذه العناوين المطولة. والأكثر أهمية أن عناوين الحوار بدأت تظهر من عام ١٩١٠ ولقد جرب صناع الفيلم موضع هذه العناوين أولاً ببثّها قبل اللقطة التى تتحدث عنها الكلمات، ولكن مع حوالى عام ١٩١٣ يحدث قطع بالعنوان تمامًا مع نطق الشخصية. وكان لهذا تأثير دمج الرابطة الأقوى بين الكلمات والممثل وأفادت أكثر فى إظهار فردية الشخصيات.

وفى العناصر الشكلية لتطور الفيلم الأمريكى فى هذه الفترة طرأت على الموضوع أيضًا بعض التغيرات. لقد واصلت الأستوديوهات إنتاج الأفلام الوقائعية والرحلات والأفلام غير الروائية الأخرى ولكن شعبية قصة الفيلم استمرت فى التزايد إلى أن شكلت الجانب الأكبر من إنتاج الأستوديوهات. وفى عام ١٩٠٧ شكلت الأفلام الكوميدية ٧٠% من الأفلام الروائية ربما لأن المطاردة الكوميدية قدمت وسيلة سهلة للغاية لربط اللقطات معًا. ولكن تطور الوسائل الأخرى لإيجاد استمرارية مكانية زمانية سهلت توالد الأجناس السينمائية الأخرى.

ولقد بذل أصحاب العرض جهدًا واعيًا لجذب جمهور عريض بوضع برنامج هو خليط من الموضوعات؛ الكوميديات من أفلام الغرب الأمريكى، الميلودرامات، الأفلام الوقائعية وما إلى ذلك. ولقد خططت الأستوديوهات نتاجها لتلبية هذا الطلب المتعلق بالتنوع. فعلى سبيل المثال فى عام ١٩١١ أنتجت شركة فيتاجراف فيلمًا حربيًا وفيلمًا دراميًا وفيلمًا من أفلام الغرب الأمريكى وفيلمًا كوميديًا وفيلمًا روائيًا خاصًا فى الأغلب فيلم أزياء تاريخية كل أسبوع. وجماهير السينما الرخيصة واضح أنها أحبت أفلام الغرب الأمريكى (شأنهم فى هذا شأن المشاهدين الأوروبيين) لدرجة أن كتاب الصحافة التجارية بدأوا يشكون من إفراط أفلام الغرب الأمريكى وتنبأوا بانهيار هذا الجنس بشدة. وقد ثبت أيضًا أن أفلام الحرب الأهلية حظيت بشعبية، وخاصة فى الاحتفال بالعيد الخمسينى للحرب، والذى وقع فى هذه الفترة. ومع عام ١٩١١ لم تعد الأعمال الكوميدية تشكل غالبية الأفلام الروائية، وإن ظلت تحتفظ بحضور هام. واستجابة للطعن فى "الكوميديا السوقية" المبتذلة بدأت الأستوديوهات تنتج أول أعمال كوميديا المواقف وهى تصور طاقمًا مستمرًا من الشخصيات فى وسط مماثل؛ فكان لشركة بيوجراف مسلسل "السيد والسيدة جونز" وكان لشركة فيتاجراف مسلسل "جون بَنِى" وكان لشركة باتيه مسلسل "ماكس ليندر". وفى عام ١٩١٢ أحيا ماك سنيت الكوميديا المبتذلة عندما كرّس أستوديوهات كيسنون لهذا الجنس السينمائى. أما أفلام "الجودة" الممتازة فلم تكن كثيرة وإن كانت هامة؛ فكانت هناك اقتباسات أدبية وملاحم إنجيلية وأعمال درامية تاريخية تبرز الأزياء. والأعمال الدرامية المعاصرة (والأعمال الميلودرامية) التى تصور تنوعًا واسعًا من الشخصيات والأوساط فقد شكلت مكونًا هامًا من إنتاج الأستوديو ولا يقتصر الأمر على إطار الأعداد الوفيرة، بل أيضًا فى إطار استخدامها للعناصر الشكلية السابق بحثها.

وهذه الأعمال الدرامية المعاصرة تظهر بناء متماسكًا أكبر لأشكال السرد المتآزر داخليًا والشخصيات المتفردة موضع التصديق من خلال التركيب الفيلمى والتمثيل والعناوين الثانوية الداخلية بشكل أفضل من أى أجناس سينمائية أخرى. وفى هذه الأفلام يتبارى المنتجون فى الغالب فى الأشكال السردية وشخوص

العروض الترفيهية المحترمة مثل الدراما (الواقعية) و(التمثيلية الجيدة التي هي مضرب المثل) والأدب (الواقعي) عن أي شيء في الحقبة الأولى حيث تم الحط على الفودفيل والفوانيس السحرية. وهذه المباراة نجحت جزئيًا بالنسبة لرغبة الصناعة السينمائية في أن تجذب جمهورًا أعرض أثناء ما يجرى استرضاء نقاد السينما. وهكذا دخل المنتجون في المجرى الرئيسي لثقافة الطبقة الوسطى الأمريكية كوسيط جماهيري محترم. وتتكامل مع هذه الإستراتيجية أفلام الجودة التي نقلت الثقافة (الرفيعة) إلى جماهير دور السينما الرخيصة، وذلك في اللحظة نفسها التي عندها تتواجد ساحات العرض الدائمة؛ و(جنون السينما الرخيصة) جعل الوسطاء الثقافيين يخشون من التأثيرات الانحرافية الممكنة للوسيط السينمائي الجديد.

ورغم أن ذروة الفترة من الإنتاج السينمائي الممتاز كيفًا توافق بشدة مع السنوات الأولى للسينما الرخيصة (١٩٠٨ – ١٩٠٩) فإن صنّاع الفيلم قد أنتجوا من ذي قبل موضوعات (ثقافية رفيعة) مثل "بارسيفال" (أديسون، ١٩٠٤) و"الحقبة النابوليونية" (باتيه، ١٩٠٣ – ١٩٠٤). وفي عام ١٩٠٨ قدمت شركة دارت فيلم الفرنسية أنموذجًا سيتبعه كل من المنتجين الأوروبيين والأمريكيين وهم يهدفون الحصول على شرعية ثقافية. وقد تأسست شركة (دارت فيلم) من الأخوين الماليين لافيت بهدف خاص هو دفع الطبقات الوسطى إلى السينما مع الإنتاج المرموق؛ وتم الإعداد من التمثيليات المسرحية أو من المادة الأصلية المكتوبة خصيصًا للشاشة من جانب الأدباء المعروفين (عادة أعضاء في الأكاديمية الفرنسية) ببطولة الممثلين المسرحيين المشهورين (غالبًا أعضاء الكوميدي فرنسيز) بناء على سيناريو كتبه عضو الأكاديمية هنري لافيدان. ورغم أن القصة قائمة على حادثة تاريخية من حكم الملك هنري الثاني، فإن السيناريو الأصلي بنى رواية متماسكة داخليًا بهدف أن يجرى فهمها بدون معرفة نصية خارجية مسبقة. وقد جرى لها عرض تحليلي في صحيفة نيويورك ديلي تريبيون عندما عُرض الفيلم لأول مرة في باريس، وقد ترك الفيلم أثرًا بالغًا في الولايات المتحدة الأمريكية. وكانت هناك مقالات أخرى عن حركة (فيلم الفن) ظهرت في الصحافة الرئيسية بينما أكدت الصحافة التجارية

أن حركة أفلام الفن تفيد فى إلهام المنتجين الأمريكيين ودفعهم إلـــى ذُرى إبداعيـــة جديدة. والتغطية الاستثنائية بالنسبة لفيلم الفن ربما أفادت كحـــافز لـــصناع الفـــيلم الأمريكيين لتبنى هذه الإستراتيجية فى وقت كانت فيه الصناعة فى حاجـــة ماســـة لتأكيد صدقها الثقافى.

والشركة الاحتكارية شجعت إنتاج أفلام ذات كيف ممتـــاز وأحـــد فروعهـــا شركة فيتاجراف كانت نشطة بصفة خاصـــة فـــى إنتـــاج الموضـــوعات الأدبيـــة والتاريخية والإنجيلية ومن ضمن قائمة إنتاجهـــا بـــين ١٩٠٨ و١٩١٣ الأفـــلام: "كوميديا الأخطاء"، "وقف التنفيذ"، "حادثة فى حياة إبراهام لينكولن" (١٩٠١)؛ "حكم سليمان"، "أوليفر تويست"، "ريشيليو"؛ "حياة موســـى" (خمـــس بكـــرات) (١٩٠٩)؛ "الليلة الثانية عشرة"، "استشهاد توماس بيكيت" (١٩١٠)؛ "قصة مـــدينتين" (ثـــلاث بكرات) "دار الغرور" (١٩١١)؛ "الكاردينال ولسى" (١٩١٢)؛ "مذكرات بيكويـــك" (١٩١٣). وشركة بيوجراف من جهة أخرى ركـــزت جهودهـــا علـــى أن تجعـــل ممارساتها الشكلية تسير فى خط مسرح ورواية الطبقة الوسطى ومالـــت أفلامهـــا القليلة نسبيًا إلى أن تكون اقتباسات أدبية مثل "بعد عدة ســـنوات" (١٩٠٨) (علـــى أساس رواية تينسون: أنوك آردن) و"ترويض النمرة" (١٩٠٨) وشركة أديـــسون بينما هى ليست مثمرة مثل فيتاجراف كان لها نصيبها من أفلام الجودة بما فى ذلك "نيرون وروما المحترمة" (١٩١٩) و"البؤساء" (بكرتان، ١٩١٠) بينما قادت شركة ثانهاوس المستقلين فى اهتمامهم بالأفلام المحترمة بعناوين مثل "جين أير" (١٩١٠) و"روميو وجولييت" (بكرتان، ١٩١١).

العرض والجماهير

إبان السنوات المبكرة من الإنتاج السينمائى كانت هيمنة الفيلم غير الروائى وعرضها في مواقع (محترمة) مسارح الفودفيل ودور الأوبرا والكنائس وقاعات المحاضرات – تحافظ على ألا يشكل الوسيط الفنى تهديدًا للكيان الثقافى القائم. ولكن مع ظهور الفيلم القصصى والنهضة المرتبطة بالسينما الرخيصة تغير هذا الموقف، مما أفضى إلى وقفة حازمة ضد صناعة الفيلم من جانب المسئولين الرسميين في الدولة وجماعات الإصلاح الخاصة. وأكد نقاد الصناعة أن دور السينما الرخيصة القذرة وغير الآمنة تظهر وصفًا غير ملائم، فهى فى الغالب موجودة في أحياء منازلها للتأجير، وترعاها العناصر غير المستقرة من المجتمع الأمريكى الذين يجرحون من المخاطر المادية والأخلاقية التى تفرضها الصور السينمائية. وهناك مطالب هى أن تقوم سلطات الدولة برقابة الأفلام وتحديد مواقع العرض. وقد استجابت الصناعة باتخاذ عدة إستراتيجيات مصممة لمواجهة منتقديها: منافسة الأدب والدراما اللذين يحظيان بالاحترام، تقديم الأفلام الأدبية والتاريخية والإنجيلية؛ رقابة ذاتية وتعاون مع المسئولين الحكوميين بتأمين مواقع العرض وجعلها صحية.

ومواقع العرض الدائمة أقيمت فى الولايات المتحدة الأمريكية مع بواكير عام ١٩٠٥. وفى عام ١٩٠٧ قدر عدد الدور من السينما الرخيصة ما بين ٢٥٠٠ إلى ٣٠٠٠ دار، ومع عام ١٩٠٩ كان العدد ٨٠٠٠ دار وفي عام ١٩١٠ بلغ العدد ١٠ آلاف دار. ومع بداية عام ١٩٠٩ قدر عدد المشاهدين للسينما بحوالى ٤٥ مليون مشاهد فى الأسبوع. ونيويورك نافست شيكاغو فى أكبر تركيز لدور السينما الرخيصة وقدر العدد بما يتراوح ما بين ٥٠ دارًا و٨٠٠ دار ونيويورك كان فيها مواقع للسينما كانت أصلا مخازن بمقاعدها غير الملائمة والتهوية غير الكافية والإضاءة المعتمة والإرشادات السيئة ومخارج هى فى الغالب تعوق الخروج. وكل هذا أوجد مخاطر شديدة لانصهارها. ويتأكد هذا من المذكرات العديدة التى

دوّنها البوليس وأقسام الإطفاء في هذه الحقبة. والتقارير الصحفية المنتظمة عن الحرائق والأعمال المتهورة والشرفات المنهارة ساهمت دون شك في إدراك أن دور السينما الرخيصة هي شرك للموت. فإذا نحينا الحوادث والكوارث جانبا نجد أن الظروف المادية ارتبطت بتأثيرات سيئة هددت المجتمع بعدة طرق خطيرة. وفي عام ١٩٠٨ كتبت جماعة إصلاحية: "في الغالب نجد أن الظروف الصحية لغرف العرض سيئة؛ وهناك هواء سيئ، وأرضيات غير نظيفة، ولا توجد مباصق، والناس يحتشدون بشدة مما يجعل العدوى قائمة".

ولا توجد معلومات دقيقة عن تكوين جماهير السينما في هذا الوقت؛ لكن التقارير الانطباعية يبدو أنها تتفق على أنه في الأماكن الحضرية على الأقل كانت هناك الطبقة العاملة، وكثيرون كانوا مهاجرين، وأحيانًا كانت الغالبية من النساء والأطفال. وبينما تؤكد صناعة السينما أنها قدمت إلهاءً غير مكلف لأولئك الذين ليس لديهم وقت أو مال لوسائل الترفيه الأخرى نجد المصلحين يخشون من أن الأفلام (غير الأخلاقية) – التي تتناول الجرائم والمراهقة والانتحار والموضوعات الأخرى غير المقبولة – تؤثر دون شك على المشاهدين المزعزعين والأسوأ أن الاختلاط الشديد للأجناس والأعراق والأرومات والأعمال المتباينة يفضي إلى الانتهاك الجنسي.

ولقد طرح المسئولون الحكوميون وجماعات الإصلاح الخاصة تنوعًا من إستراتيجيات احتواء التهديد الذي يشكله الوسيط الفني الجديد السريع النمو. وانتظام محتوى الفيلم يبدو أنه حل بسيط للغاية، كما أن كثيرين من المصلحين المحليين طالبوا برقابة بلدية رسمية. وفي فترة مبكرة مع عام ١٩٠٧ أنشأت شيكاغو هيئة من الرقابة البوليسية كانت تراجع كل العروض السينمائية داخل تشريعاتها، وغالبًا ما كانت تطالب بحذف المادة المخالفة المسيئة. ولقد فرض رقباء سان فرنسيسكو قانونًا صارمًا لدرجة أنه يحظر "كل الأفلام حيث يوجد شخص واحد يضرب آخر". وبعض الولايات – وكانت بنسلفانيا السباقة في عام ١٩١١ – قد شكلت هيئات رقابية حكومية.

ولقد طرحت السلطات الحكومية والمحلية أيضا عدة طرق لتنظيم العرض. والقوانين التى تحظر أنشطة معينة بالنسبة للسبت الدينى صدرت لإعلان دور السينما الرخيصة فى أيام الأحد. وغالبًا ما يكون هذا يوم دفع الأجور ومن هنا فهو خير الأيام بالنسبة لشباك التذاكر فى دور السينما الأخرى. والسلطات أيضًا كثيرًا ما تشن حملات على شباك التذاكر من خلال الهيئات الحكومية والمحلية لمنع دخول الأطفال الذين ليس معهم رفيق من أهلهم وبهذا يحرمون أصحاب العرض من مصدر كبير للدخل. وبجانب هذا نجد أن قوانين المناطق تستخدم لحظر إقامة دور السينما الرخيصة قريبة من المدارس والكنائس. ولقد حاولت الصناعة مواجهة هذا الهجوم بأن تشكل حلفاء لها داخل مسئولى الدولة من ذوى النفوذ والمربيين ورجال الدين بتقديم براهين (على الأقل بتوكيداتهم) على أن الوسيط السينمائى الجديد إنما يقدم معلومات جيدة وترفيهًا مسليًا لأولئك المحرومين إما من التعليم أو التقويم عن الانحراف. وكلما ازداد أعضاء الصناعة قوة – مثل الشركة الاحتكارية – شجعوا وعزّزوا فى الغالب متطلبات الصحة والأمن فى القوانين المحلية داعين إلى بناء مواقع عرض جديدة وهدم المواقع القديمة. وقوانين مدينة نيويورك عام ١٩١٣ تحدد بالتفصيل مثل هذه الدور بالنسبة لعدد المقاعد، واتساع الممشى، وتدفق الهواء. وهى تمثل ذروة الجهود لتجعل مواقع العرض أكثر ملاءمة فتكسون أكثر شبهًا بالمسارح المصرح بها. وفى الحقيقة فى تلك السنة فى تلك المدينة ظهرت أوائل (القصور السينمائية) فهذه الدور المتسعة المختار مواقعها بعناية تتناقض بشدة مع دور السينما الرخيصة وهى تتسع حتى ألفى زبون مع وجود عمارة تحاكى المعابد المصرية أو المعابد الصينية مع وجود أوركسترات كبيرة ومرشدين يرتدون زيًا مخصوصًا. وبهذه الأمور قدمت دور العرض هذه أجواء تكاد تقترب فى الروعة من دور العرض السينمائية كما يجب أن تكون.

ولم يقتصر الأمر على الولايات المتحدة الأمريكية بالنسبة لكون دور العرض السينمائية ووجهت بنقد ومعارضة فى هذه الفترة. فلقد ظهرت مواقع العرض الدائمة فى ألمانيا فى ١٩١٠ بعد الولايات المتحدة الأمريكية بعدد قليل من السنين. لكن النمو السريع وتزايد شعبية الوسيط الفنى الجديد جذبا أنظار المسئولين

الحكوميين وجماعات الإصلاح الخاصة بشأن التأثير السيئ المحتمل للأفلام على الجماهير المتشككة وثقافة الأمة. ولقد وضعت هيئة بوليس برلين خطة للرقابة المسبقة الرسمية فى عام ١٩٠٦ قبل شيكاغو بعام. وكما حدث فى الولايات المتحدة الأمريكية جرى تصور الأطفال على أنهم قابلون للتأثر بصفة خاصة وهم فى حاجة إلى الحماية. وقدم الدارسون ورجال الدين دراسات عديدة لاختبار تأثير السينما المنحرف على الصغار، بينما روابط المعلمين وغيرها من الجماعات المختصة بالتعليم الشعبى بينت خطر استخدام السينما في الترفيه وحثت على زيادة إنتاج الأفلام العلمية للأغراض التعليمية. وفى عام ١٩٠٧ تضامن المصلحون معًا فى حركة إصلاح السينما وأظهروا إمكانية الوسيط الجديد بالنسبة لتعليم الأطفال والكبار على السواء. وقد شجعتهم فى هذا الصحافة التجارية التى رأت أن التعاون هو الطريق السليم لتجنب المزيد من الرقابة الرسمية. والمصلحون السينمائيون كانوا ناجحين فى دفع الصناعة الألمانية إلى إنتاج أفلام تربوية أو (أفلام ثقافية) تتناول العلوم الطبيعية والجغرافيا والأدب الشعبى والزراعة والصناعة والتكنولوجيا والحرف والطب وعلم الصحة والرياضة والتاريخ والدين والشئون العسكرية.

وفى عام ١٩١٢ أصبح المثقفون فى مجال الأدب مهتمين بالأفلام الروائية التى سادت آنذاك داعين إلى التمسك بالمعايير الجمالية لرفع القصة السينمائية إلى مستوى الفن لكى لا تكون مجرد ترفيه. واستجابت الصناعة (بفيلم المؤلف) وهو النسخة الألمانية من (فيلم الفن). وأول أفلام فيلم الفن فيلم "الآخر" وهو اقتباس من تمثيلية لبول لينداو وعن قضية متعلقة بشخصية منقسمة، وقام بدور البطولة أشهر ممثل وهو ألبرت باسرمان. والمخرج المسرحى الكبير ماكس رينهارت تبع هذا بنسخ سينمائية لتمثيليتين شعبيتين هما "ليلة فى البندقية" (١٩١٣) و"جزيرة المباركين" (١٩١٣).

ولم يكن لدى بريطانيا مكافئًا حقيقيًا لفترة السينما الرخيصة الأمريكية رغم أن المجادلات بشأن الكيان الثقافى والاجتماعى للسينما توازى مع ما كان يحدث عبر الأطلنطى. ومع عام ١٩١١ عندما أصبحت مواقع العرض المؤجرة والدائمة قياسية ومعظم دور السينما حاكت المسارح المشروعة فى الروعة. وقبل هذا كانت

الأفلام تعرض في ضرب متنوع من المواقع – قاعات الحفلات العامة والأقبية وهي التي شكلت المواقع الأولية للحقبة المبكرة وكذلك ما يُسمى "الملاهي الرخيصة". وغالبًا لم تكن كثيرة وكانت مؤقتة على نحو أكبر من السينمات الرخيصة. وهذه الدور مكافئة لمقابلها الأمريكي في أنها غير صحية وغير آمنة. وأول مسرح مخصص تمامًا للعرض السينمائي يبدو أنه أنشئ عام ١٩٠٧ وبين السنة التالية ونشوب الحرب العالمية الأولى ازداد عرض الأفلام في "قصور سينمائية" وهي المكافئ "للقصور السينمائية" الأمريكية، وهي مزودة بمرشدين موحدي الزي ومقاعد حمراء تصل إلى ألف مقعد أو حتى ٢٠٠٠ مقعد. وبينما ظلت الأسعار منخفضة بما فيه الكفاية لمواصلة الأنصار سابقي الحضور، فإن كل وسائل الراحة هذه أفادت في تباعد السينما عن ارتباطاتها السابقة بقاعات الموسيقى والطبقة العاملة، وبهذا جذبت الصحافة التجارية التي كانت تأمل في طبقة من الزبائن "أفضل".

وصناع الفيلم البريطاني مثل نظرائهم عبر الأطلنطي اقتفوا الطابع المحترم أيضًا من خلال تكتيكات إيجابية. ففي عام ١٩١٠ دفع المنتج ويل باركر للممثل والمدير المسرحي البارز سير هربرت بيربوم – ترى ألف جنيه استرليني للظهور في طبعة سينمائية لمسرحية شيكسبير "هنري الثامن". وبدلاً من بيع حقوق الفيلم للموزعين كما هي الطريقة السائدة والتي لا تزال أعطى باركر لموزع واحد الحقوق المقتصرة عليه لتأجير الفيلم، وليس بيعه وهو في هذا يذهب إلى أن تكاليف إنتاجه الباهظة والكيان الثقافي المرتفع يقتضيان معاملة خاصة. وقد قدم باركر أفلامًا أخرى من طبيعة مماثلة فقدم الفيلم "الفريد" في نوعه أو فيلم "الجودة" وهاتان الصفتان تشيران للأفلام وتوزيعها. وتبع هبورث والمنتجون الآخرون طريق باركر فاقتبسوا وأعدوا التمثيليات المعاصرة والكلاسيكيات الأدبية التي يمكن أن تروق للزبائن الذين هم من أنصار المسارح السائدة. وفي عام ١٩١١ أصدرت شركة أوريان كتالوجًا للأفلام الملائمة لاستخدامها في المدارس. وفي السنة نفسها نجد الصحيفة التجارية (بيسكوب) تحث الصناعة على دفع السلطات الحكومية للاعتراف بالقيمة التربوية للفيلم، بل حتى أعدت فيلمًا مصورًا لأعضاء مجلس مقاطعة لندن.

و(فيلم الفن) الفرنسى قدم الأنموذج لمنتجى الأفلام فى الأفكار الأخرى فى بحثهم عن اكتساب الاحترام الثقافى. كما أن صناع الفيلم الفرنسيين طرحوا الإستراتيجيات السردية لأفلام الترفيه الأكثر احترامًا، وحاكوا القصص فى المجلات الأسرية المصورة الشعبية مثل مجلة (محاضرات للجميع). ولويس فويلاد باتخاذه وضع المخرج – المنتج الرئيسى فى شركة جومونت عام ١٩٠٧ كتب إعلانًا عن مسلسل الأستوديو الجديد "مناظر من الحياة الواقعية" ذهب إلى أن الأفلام يجب أن ترفع مكانة السينما الفرنسية بأن أنفذ فيها الفنون المحترمة الأخرى. "وهذه تمثل لأول مرة محاولة لإضفاء واقعية على الشاشة بمثل ما حدث منذ بضع سنين فى الأدب والمسرح والفن".

خاتمة: التحول إلى الأفلام الروائية

مع عام ١٩١٣ بالنسبة للإستراتيجيات الخاصة بالصناعة السينمائية الأمريكية دخلت فى منافسة أفلام الترفيه المحترمة والرقابة الداخلية ومواقع العرض المتحسنة. لكنها شرعت فى التحول إلى شىء آخر. فالأحوال كانت مختلفة تمامًا عما كانت عليه عام ١٩٠٨ عندما كان الوسيط السينمائى هو مركز الأزمة الثقافية. والآن فإن جماهير حاشدة تجلس مرتاحة وهى مستكنة فى قصور سينمائية متطورة وهى تشاهد أول وسيط جماهيرى حقيقى. وهذه الأفلام التى كانوا يشاهدونها بدأت فى التغير لتحكى قصصًا أطول من خلال تطوير مختلف للعناصر الشكلية عما كان عليه الحال فى عام ١٩٠٨ أو حتى عام ١٩١٢، وبعد سنين قليلة بعد ذلك فى عام ١٩١٧ تغير الموقف مرة أخرى. وغالبية الأستوديوهات الهامة والقوية تركزت فى هوليوود. والتى لم تصبح الآن فحسب مركز صناعة الفيلم الأمريكية، بل أصبحت أيضًا مركز صناعة الفيلم العالمية وهذا إلى حد كبير نتيجة تدمير الحرب العالمية الأولى للصناعات الأوروبية. وإنتاج هوليوود وممارساتها فى التوزيع طرحت الآن معيارًا لبقية العالم. والأفلام نفسها قد نمت من بكرة واحدة إلى متوسط زمنى ما بين ستين إلى تسعين دقيقة، حيث إن صناع السينما قد سيطروا على مقتضيات الأفلام الروائية الأطول فى بنائها ووضعت فى ممارسات قياسية الأعراف الشكلية التى جرى تجريبها إبان سنوات التحول.

وقد أطلقت الصناعة على هذه الأفلام الأطول اسم الأفلام (الروائية) وقد اقتبست مصطلح الفودفيل فى برنامج يجذب الأنظار. وقد انحدرت هذه الأفلام من أفلام متعددة البكرات تنتجها الشركة الاحتكارية والمستقلون إبان الفترة الانتقالية، وكذلك من الواردات الأجنبية. ورغم أن المؤرخين السينمائيين قد شخصوا ممارسات عمل الشركة الاحتكارية على أنه تراجع نوعًا ما. أما شرف إنتاج أول فيلم أمريكى متعدد البكرات فيرجع إلى شركة فيتاجراف العضو فى الشركة الاتحادية ففى عامى ١٩٠٩ و١٩١٠ أنتجت الشركة القنبلة المدوية الإنجيلية "حياة موسى"؛ وهو فيلم من خمس بكرات يصور قصة النبى موسى منذ تبنته زوجة الفرعون حتى وجوده على جبل سيناء. واستمرت شركة فيتاجراف فى إنتاج أفلام متعددة البكرات وتبنت الأستوديوهات الأخرى هذه السياسة. وشركة بيوجراف – على سبيل المثال – أنتجت فيلمًا من بكرتين عن قصة الحرب الأهلية هما "أمله" و"تحقق أمله" فى عام ١٩١١ وواضح إذن أن العناصر داخل صناعة الفيلم الأمريكية قد بدأت فى التمرد على الطول الذى يتوقف عند ١٠٠٠ قدم أو عند حد مدته الزمنية ١٥ دقيقة ووجدت أن هناك استحالة متزايدة بالنسبة لسرد قصة داخل هذه القيود.

وعلى أى حال فإن التوزيع القائم وممارسات العرض وقفت عقبة فى وجه الفيلم المتعدد البكرات. فعدد المقاعد المتخصصة فى دور السينما الرخيصة حتم برامج قصيرة تصور تنوعًا من الموضوعات لكى تضمن جمهورًا سريعًا يدرّ عائدًا وربحًا. لهذا فإن الأستوديوهات عاملت كل بكرة من الأفلام المتعددة البكرات بشكل منفصل وتعرضها بالتبادل وفق الجدول المتفق عليه أحيانًا كل عدة أسابيع على حدة. ودور السينما الرخيصة – فيما عدا حالات قليلة – لم تعرض إلا بكرة واحدة فى أى برنامج خاص وهى تحصل على نفس السعر الذى تحصله لكل الأفلام الأخرى. ولهذا السبب فإن الدفع للتحول إلى الفيلم الروائى جاء من الأفلام الأوروبية وخاصة الإيطالية المستوردة إلى البلد. فالواردات الأوروبية المتعددة البكرات جرى توزيعها خارج سيطرة الشركة الاحتكارية والمستقلين بأسعار تأجير تتناسب مع التكاليف ويتم التحصيل من شباك التذاكر. وبدلاً من أن تعرض هذه الأفلام الروائية فى دور السينما الرخيصة (عرضت فى الشوارع) كعرض جذاب مسرحى وفى المسارح المشروعة ودور الأوبرا.

والأفلام من الدول الأخرى مثل فيلم "الملكة اليزابيث" (لـويس مركـانتون، ١٩١٢) لعبت دورًا فى ترسيخ الأفلام الروائية كمعيـار، ولكـن أفـلام الأزيـاء التاريخية الرائعة الإيطالية هى التى تسببت أرباحها وشعبيتها فى إغراء الـصناعة الأمريكية بأن تنافس بالأفلام الأطول الخاصة بها. وفى عام ١٩١١ كانـت هنـاك ثلاثة منتجات إيطالية: الفيلم ذو الخمس بكرات "جحيم دانتى" (ميلانو فيلم، ١٩٠٩) والفيلم ذو البكرتين "سقوط طروادة" (١٩١٠، جيوفانى باستردنى) والفيلم ذو الأربع بكرات "الصليبيون أو تحرير القدس" (١٩١١) وقد عودت الجماهير الأمريكية على روائع سينمائية نادرًا ما تشاهد فى الإنتاج المحلى – لقد طورت المشاهد واستعانت بأطقم ممثلين ضخمة، وتم هذا من خلال اللجوء إلى التعمق فـى الأبعـاد. وفـى الولايات المتحدة الأمريكية جرى عرض فيلم مكون من تسع بكرات فى ربيع عـام ١٩١٣ وهو فيلم "كوفاديس" (أنريكو جوازونى، شركة بيـنس ١٩١٣) واسـتغرق العرض أكثر من ساعتين وعُرض فى مسارح مشروعة، وقد ألهب الجنون للفـيلم الروائى الحافل بالروعة. وهذا الفيلم وقد تم إعداده عن رواية حظيت بالرواج كتبها هنريك سينكيفيتش وقد تباهى الفيلم بأن استخدم ٥٠٠٠ كـشاف ضـوئى وسـباق عربات وأسودا حقيقية وإضاءة بارعة وتصميم الوسط البيئـى بالتفـصيل. وفـيلم "كابيريا" (١٩١٤) (جيوفانى باسترونى، إيتاليا) سار مع التيار. وتصوير الحـرب القرطاجنية الثانية يحتوى على مناظر بصرية رائعة حيث نرى احتراق الأسـطول الرومانى واختراق هانيبال جبال الألب. وقد حقق باسترونى روعة الفيلم من خلال لقطات ممتدة حافلة بالخدع السينمائية (وكان هذا شيئًا غير معتاد فى هذا الوقـت) مما خلق إحساسًا بالعمق من خلال الحركة، وليس من خلال تصميم البيئة.

وفـيلم "كوفاديس" ألهم مجمـوعة من المحاكيـن المقلدين، وليـس أقلهـم د. و. جريفيث، وفيلمه الرائع الإنجيلى ذو البكرات المتعددة "جوديث من بيت لحم" (١٩١٣) والذى جرى إنتاجه ضد رغبات شركة بيوجراف التى لا تـزال تلتـزم بالبكرة الواحدة. غير أن الملحمة الدرامية بالأزياء التاريخية لجريفيـث هـو فـيلم "مولد أمة" (١٩١٥) تفوق على كل الأفلام الروائية السابقة طولاً وروعة، بينما هو يتناول موضوعًا أمريكيًا خالصًا هو (الحرب الأهلية وإعادة البناء). وهذا الفيلم هو

الذى بدأ فى ترسيخ الفيلم الروائى كمعيار كائن، وليس كشىء استثنائى. وقبل تصوير الفيلم في يناير ١٩١٥ قام قسم الدعاية عند جريفيث بالترويج له بإبراز تكاليفه وطاقم الممثلين الضخم والدقة التاريخية وهذا خلق إقبالاً شعبيًا كبيرًا متوقعًا لأكثر موضوع طموح للمخرج الشهير. وقد عرض لأول مرة فى أكبر القصور السينمائية فى لوس أنجلوس ونيويورك. وفيلم "مولد أمة" هذا كان أول فيلم أمريكى يصور بموسيقاه الخاصة التى عزفها أوركسترا مكون من ٤٠ آلة موسيقية وتحدَّد سعر الدخول بدولارين وهو نفس سعر الدخول لتمثيليات برودواى. وهذا أكد أن الفيلم لابد أن يُنظر إليه بجدية وتمت له دعاية كبيرة وجرى عرضه وتحليله فى الصحافة العامة، وليس فى الصحافة التجارية السينمائية. وكل هذه العوامل أظهرت أن الفيلم قد شب عن الطوق كوسيط فنى جماهيرى شرعي. وبطبيعة الحال جذب الفيلم الانتباه لدواع أخرى بالمثل، نزعته العنصرية الشديدة التى أثارت غضب الجالية الأفريقية – الأمريكية ومؤيديها وطرح بصيرة مسبقة بالتأثير الجماعى الذى يمكن أن يوجده هذا الوسيط السينمائى الهائل الجديد.

والأبنية السردية وتكوين الشخصية ونماذج التركيب الفيلمى لأولى الأفلام المتعددة البكرات الأمريكية والإيطالية على السواء تشابهت بقوة مع الأفلام ذات البكرة الواحدة في هذه الفترة. وواضح هذا بصفة خاصة فى إطار البناء السردى، فالمخرج للفيلم ذى البكرة الواحدة يميل إلى تتبع أنموذج حادثة مفردة متطورة أو حبكة تتكاثف إلى ذروة قرب خاتمة البكرة. وأولى الأفلام الأمريكية ذات البكرات المتعددة مالت إلى أن تقوم بذاتها هى وتبنت هذا البناء. ولكن حتى بعد أن أصبحت قنوات التوزيع متاحة نرى الأفلام الأطول واصلت فى الأغلب إظهار تفضيلها أن تشبه الفيلم ذا البكرة الواحدة بدلاً من أشكال السرد المتكاملة الطويلة التى نحن عليها معتادون اليوم. وعلى أى حال فإن صنَّاع الفيلم سرعان ما أدركوا أن الفيلم الروائى ليس بكل بساطة صورة أطول عن الفيلم ذى البكرة الواحدة، بل هو شكل روائى سردى جديد يتطلب طرقًا جديدة في التنظيم، ولقد تعلموا بناء أشكال سرد ملائمة ورسم الشخصيات ونماذج التركيب الفيلمى. وفى عام ١٩٠٨ تحول المنتجون من جديد إلى المسرح والروايات يستلهمونها. ولا يقتصر الأمر على

إطار الإعداد للشاشة، بل أيضًا فى إطار استحداث أبنية سردية. ولهذا بدأت الأفلام الروائية تشتمل على شخصيات وحوادث وموضوعات أكبر وكلها ترتبط بالقصة الأساسية. وبدلاً من ذروة واحدة أو سلسلة من الذرى المكثفة المتماثلة بدأت الأفلام الروائية تنبنى حول عدة ذرى ثانوية، ثم يوجد حل للحبكة، وبالتالى يجرى حل كل الموضوعات الروائية السردية. وقد قدم فيلم "مولد أمة" مثالاً صارخًا على هذا البناء: الإنقاذ الشهير فى آخر لحظة بمثل ما يظهر عضو جماعة كو - كلكس - كلان لضمان التفوق فيستخدم بكرات عديدة للأزمة (موت "الأخت الصغيرة"، أسرجَسْ وما إلى ذلك) وحل مصائر كل الشخوص الهامة. وعلى أى حال فإن العناصر الأساسية فى الأفلام المبكرة ظلت دون تغيير - الشخوص الفردية موضع التصديق لاتزال تفيد فى تجميع المناظر المتفرقة واللقطات المشتتة، والاختلاف هو أن دافع الشخصية والمعقولية أصبحا أكثر أهمية مع نمو الأفلام فى الطول وتزايد عدد الشخصيات الهامة. والأفلام الآن لديها نسخة لتجسيد شخوصها وتزويدهم بمعالم مما يدفع الحدث الروائى. وفى الغالب نجد أن المشاهد كلها تفيد الغرض الوحيد لجذب الجمهور إلى ذاتيات الشخوص. وقد خصص فيلم "مولد أمة" الخمس عشرة دقيقة الأولى أو نحوها قبل نشوب الحرب الأهلية لتقديم شخوصه الرئيسيين ساعيًا إلى ابتعاث تعرّف الجمهور إلى الأسرة الجنوبية الآسرة للعبيد، أسرة كامرونز. وفى المشاهد التى تبرز مُلاك المزارع أصحاب طبيعة شفوقة ومتسامحة نرى آباء الأسر محاطين بالجراء والهررة الصغيرة والابن يهز الأيدى مع عبد قد رقص فى التو ابتهاجًا بالزوار الشماليين.

كما استخدمت الأفلام الروائية عناصرها الشكلية لمزيد من تطور الشخصية والدافع. ولقد ظهر حوار العناوين الفرعية الداخلية لأول مرة حوالى عام ١٩١١، لكن استخدامه تزايد حتى مع منتصف سنوات ١٩١٠ وفاقت فى العدد العناوين المعروضة التى تكشف وجود راوٍ؛ ومسئولية السرد ترتد إلى الشخصيات على نحو متزايد. ورغم أن ميزان الكاميرا القياسى ظل ثلاثة أرباع اللقطة التى أصبحت سائدة إبان الفترة الانتقالية، فإن صناع الفيلم زادوا فى القطع الأقرب للشخصيات فى لحظات الكثافة السيكولوجية. وفى فيلم "مولد أمة" نجد المشاهد الأقرب للنساء

البيض المرتعبات تفترض أن تكثف تعرف الجمهور إلى هذه الضحايا بالإمكان لمصير أسوأ من الموت. والتركيب الفيلمي من وجهة نظر أصبح أيضًا المعيار فى الأفلام الروائية فى هذه الفترة. ورغم أن جريفيث بالفعل يستخدم هذا الأنموذج باقتصاد شديد فإننا فى مشهدين رئيسيين فى فيلم "مولد أمة" نحصل على وجهة نظر بن تجاه حبيبته الزى، للمرة الأولى وهو ينظر لدلاية فى صورة فوتوغرافية لها. والمرة الثانية وهو ينظر بالفعل إليها وهى لقطة قوسية لالزى وهى تقلد الوضع الموجود فى الصورة.

والتحول إلى الأفلام الروائية أفاد فى استخدام العديد من الخدع التى جربها صناع الفيلم إبان الفترة الانتقالية. ويرتبط هذا بصفة خاصة بالصور المتحركة لخلق توجه موحد مكانى – زمانى. والتركيب الفيلمى التحليلى أصبح أكثر شيوعًا عندما سعى صناع الفيلم إلى الإعلاء من شأن التفاصيل الهامة روائيًا. وفى مشهد فى فيلم "مولد أمة" حيث يلعب الأب كامرون بالجراء والهررة يحدث قطع إلى لقطة قريبة للحيوانات عند قدميه تؤكد انحياز الأسرة الجنوبية لهذه المخلوقات الجذابة. ومعظم الأفلام الروائية تتضمن بعض التركيب الفيلمى المتوازى. وبطبيعة الحال فإن فيلم "مولد أمة" هو المثل الكلاسيكى الأكبر للشكل، وليس هذا قاصرًا على الإنقاذ الذى يبلغ الذروة فى اللحظة الأخيرة بوجود قطع بين المواقع المختلفة المتعددة، بل يمتد أيضًا إلى الفيلم كله حيث التردد بين الأسر الشمالية والجنوبية ومقدمة المنزل وساحة المعارك تعيد تأكيد رسالة الفيلم الأيديولوجية. والخدع مثل مضاهاة خط العين واللقطة/ اللقطة المضادة أصبحت الأعراف القياسية لربط مسافات منفصلة. وخدع مثل التلاشى والاختفاء التدريجى واللقطة القريبة أصبحت علامات واضحة لأى انحرافات عن المعاصرة السائدة مثل الارتداد للماضى أو الأحلام.

وبعد عقد من السنين من الممارسة العميقة مع عام ١٩١٧ حيث نهاية "الفترة الانتقالية" أصبحت السينما على شفا نضج جديد باعتبارها الوسيط الفنى المهيمن (على الإطلاق) للقرن العشرين. وبينما واصلت الأفلام الرجوع إلى

نصوص أخرى أخذت تتنصّل من الاعتماد على وسائل الإعلام الأخرى، ويمكنها الآن أن تحكى قصصًا سينمائية مستخدمة الخدع السينمائية؛ هذه الخدع التى أصبحت على نحو متزايد مقننة وتقليدية. وكمعيارية لممارسات الإنتاج تمشيًا مع عمليات المشاريع الرأسمالية الأخرى أكدت استمرارية الإنتاج لإنتاج أفلام على نحو معقول وأليف وهذا ما يسمى الفيلم (الروائى). وتشييد قصور السينما الأوسع والأكثر تطورًا أعلى من شأن ما يمكن أن يكنه الناس من احترام للوسيط الاجتماعى الجديد. وكان الجميع مهيئين لنهضة هوليوود وسينما هوليوود.

المراجع

Abel, Richard (1988), French Film Theory and Criticism

Balio, Tino (ed.) (1985), The American Film Industry.

Bitzer, Billy (1973), Billy Bitzer: His Story.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin (1985), The Classical Hollywood Cinema.

Bowser, Eileen (1990), The Transformation of Cinema, 1907 – 1915.

Cosandey, Roland, Gaudreault, Andre, and Gunning, Tom (eds.) (1992), Une invention du diable?

Elsaesser, Thomas (ed.) (1990), Early Cinema: Space, Frame, Narrative.

Fell, John L. (1986), Film and the Narrative Tradition.

Gunning, Tom (1991), D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film.

Jarratt, Vernon (1951), The Balian Cinema.

Koszarski, Richard (1990), An Evening's Entertainment.

Low, Rachael (1949), The History of the British Film, 1906 – 1914.

Pearson, Roberta E. (1992), Eloquent Gestures.

Thompson, Kristin (1985), Exporting Entertainment.

Uricchio, William, and Pearson, Roberta E. (1993), Reframing Culture: The Case of the Vitograph Quality Films.

آستانيلسن
(١٨٨٦ – ١٩٧٢)

بعد فيلم "الشارع الكئيب" (١٩٢٥) اعتبرت آستانيلسن أعظم ممثلة تراجيدية منذ سارة برنار. وعلى أى حال ترسخت شهرتها قبل هذا بخمس عشرة سنة مع أول فيلم سينمائى لها "الهاوية" (أمجروندن، ١٩١٠) وهو فيلم عن الارتباط الجنسى والعاطفة الجنسية يصور رقصة (الجوستو) المثيرة. وفى الفيلم تظهر آستانيلسن فى دور فتاة محترمة اضطرت إلى الانحدار وقد قيدت حبيبها بسوط على منصة وهى تتلوى بجسمها حوله بشكل مثير. وفيلم "الهاوية" حقق نجاحًا مدويًا، وأصبحت آستانيلسن فى عشية وضحاها نجمة السينما العالمية الأولى، وامتدت شهرتها من موسكو إلى ريودى جانيرو وأداؤها يتبّدى فى تدفق الجماهير على السينما، تلك الجماهير التى لم تكن تأخذ السينما على الإطلاق مأخذ الجد كشكل فنى، ومظاهرها الشخصية جذبت الحشود من حول العالم.

لقد وُلدت فى الدينمارك لأسرة من الطبقة العاملة، وبدأت التمثيل فى المسرح. وهناك التقت بأربان جاد الذى أنتج وأخرج فيلم "الهاوية" وأصبح زوجها. وقد انتقل الزوجان إلى برلين حيث أصبحت واحدة من كبريات النجمات فى السينما الألمانية. وقد مثلت فى ٧٥ فيلمًا فى عقدين من السنين.

وبين ١٩١٠ و١٩١٥ تعاونت آستا وزوجها جاد فى أكثر من ثلاثين فيلمًا ورسخّت أسلوبها المميز لفترتها الأولى. وفى هذه الأفلام الأولى كان لها طابعها الجنسى الذى لا يضاهيه إلا ذكاؤها ودهاؤها ورشاقتها ذات التكوين الصبيانى ووجها وجسمها المعبران اللذان يتبديان على نحو مباشر وبشكل حديث، وخاصة عندما تجرى المقارنة مع الحركات المبالغ فيها التى كانت شائعة فى بواكير السينما. وشكلها القوى النحيل وعيناها الواسعتان الداكنتان مع أزياء ترتديها إيحائية

درامية سمحت لها أن تتخطى الطبقات، بل وحتى خطـوط الأعـراق وبـدورها أصبحت فى الأفلام سيدة مجتمعات ومؤدية سيرك وخادمة نهارية وموديلا للفنانين ومنادية بحقوق المرأة وغجرية ومخبرة صحفية وطفلـة (انجلـين، ١٩١٣) ودورًا رجوليًا هو دور لص (عصابة زاباتا، ١٩١٤) وهاملت (١٩٢٠) وقد برعت فـى تجسيد النساء المتفردات غير التقليـديات واللـواتى تنقـل قصـصهن تـورطهن ومقاومتهن ومثلت دور متآمرة خفية بجانب الأدوار الجنسية. ولقد تفوقت على كل الأخريات فى طريقتها السينمائية الفريدة فى التعبير عن الصراع الباطنى. وأداؤها الطبيعى الذى اشتهرت به هو نتيجة الدراسة الحريصة، وهى تصف فـى سـيرتها الذاتية كيف تعلمت أن تحسّن تمثيلها بأن تراقب نفسها وقد تجلت على الشاشة.

وآستانيلسن كانت ذات تأثير أساسى فى الابتعاد عن النزعة الطبيعية التـى تميز السينما الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية. وتقنياتها لنقل الـصراع النفـسى أصبحت تشكل ملامح أسلوبية تؤكد الشعور بالخوف المرضى من الأماكن المغلقة والمحدودة فى المكان. ولها تلقائيتها المتباطئة وابتـسامتها الآسـرة التـى تعـدى الآخرين واللقطات القريبة تؤكد الآن طابع وجهها الذى يشبه القناع. وأداؤها لـدور النساء الأكبر سنًا محكوم عليه بالإخفاق وهناك تنديد ذاتى بالنسبة للارتباط العاطفى بالرجال الأصغر الضحلين "الشارع الكئيـب" (وهـو تراجيـديا، ١٩٢٧). وعنـد المقارنة لا يرقى هذا إلى تجسيدها السابق للشابات اللواتى يناضـلن ضـد القيـود الاجتماعية.

جانيت برجستروم

مختارات من الأفلام

All films directed by Urban Gad unless otherwise indicated)

Afgrunden (The Abyss) (1910), Der fremde Vogel (1911), Die arme Jenny (1912), Das Madchen ohne Vaterland (1912), Die Sunden der Vater

(1913), Die Suffragette (1913), Der Filmprimadonna (1913), Engelein (1914), Zapatas Bande (1914), Vordertreppe and Hintertreppe (1915), Weisse Rosen (1917), Rausch (dir, Ernst Lubitach, 1919, no surviving print), Hamlet (dir, Svend Gade, 1921), Vanina (dir, Arthurvon Gerlach, 1922), Erdgeist (dir Leopold Jessner, 1923), Die freudlose Casse (Joyless Street) (dir. G. W. Pabst, 1925), Dirnentragodie (dir, Bruno Rahn, 1927).

المراجع

Allen, Robert C. (1973), "The Silent Muse".

Bergstrom. Janet (1990). "Asta Nielsen's Early German Films".

Seydel, Renate, and Hagedorff, Allan (eds.) (1981), Asta Nielsen.

ديفيد وورك جريفيث
(١٨٧٥ – ١٩٤٨)

وُلد فى كنتوكى يوم ٢٣ يناير ١٨٧٥ وهو ابن كولونيل محنك فى الحرب الأهلية وعرف باسم (جاك الذى يزأر). وقد غادر ديفيد وورك جريفيث وطنه فى سن العشرين وأمضى الثلاثين سنة التالية فى مسعى غير ناجح بالأحرى لأداء رسالة مسرحية وفى معظمها كان يطوف مع شركات من الدرجة الثانية. وفى عام ١٩٠٧ بعد فشل إنتاج شركة واشنطن بمقاطعة كولومبيا لتمثيلية "أبله وفتاة" دخل جريفيث صناعة الفيلم التى كانت مزدهرة آنذاك، وهو يكتب سيناريوهات قصيرة ويمثل لشركتى أديسون وبيوجراف. وفى ربيع عام ١٩٠٨ كان المكتب التنفيذى لشركة بيوجراف يواجه نقصًا فى المخرجين فعرض على جريفيث الوظيفة ودفعه وهو فى الثالثة والثلاثين للعمل الفنى الذى يلائمه أيما ملاءمة.

وبين ١٩٠٨ و١٩١٣ أخرج جريفيث شخصيًا أكثر من ٤٠ فيلمًا لشركة بيوجراف أولها "مغامرات دوللى" والذى عرض عام ١٩٠٨ والفيلم الأخير وهو ملحمة إنجيلية فى أربع بكرات "جوديث وبيت لحم" الذى عرض عام ١٩١٤ وبعد عدة أشهر من افتراق جريفيث عن شركة بيوجراف نجد التقابل بين أفلام جريفيث الأولى والأخيرة مدهش حقًا؛ وخاصة بالنسبة للجوانب السينمائية التى يبدو أنه اهتم بها أكثر بتركيب الفيلم والتمثيل. وفى إطار التركيب الفيلمى نجد جريفيث مرتبط أكبر ارتباط باستخدام متطور للقطة المتوازية وتبدّى هذا فى مشاهد الإنقاذ فى آخر لحظة. وقد اشتهرت هذه الطريقة، لكن أفلامه مارست أيضًا تأثيرًا بالغًا على وضع أسس للخدع الأخرى الخاصة بالتركيب الفنى مثل القطْع الأقرب من الممثلين فى لحظات الكثافة السيكولوجية. وبالنسبة للتمثيل كانت أفلام شركة بيوجراف تتميز حتى فى ذلك الوقت بأنها الأقرب فى التناول للأسلوب التمثيلى الأكثر (سينمائية). وبعد عدة عقود من السنين من إنتاج الأفلام واصلت أفلام بيوجراف تأثيرها

الساحر، ولا يتوقف الأمر على الطابع المعقد الشكلى المتزايد فحسب، بل يتوقف أيضًا على استكشافات أكثر المسائل الاجتماعية إلحاحًا فى العصر: تغيير الأدوار الخاصة بالمسائل الجنسية، تزامن عملية التحضر، النزعة العنصرية، وما إلى ذلك.

وقد لاقى جريفيث المزيد مما يغيظه من جراء السياسات المحافظة التى يتبعها الكيت التنفيذى لشركة بيوجراف، وخاصة مقاومة الفيلم الروائى. ومن هنا ترك جريفيث شركة بيوجراف فى أواخر ١٩١٣ ليؤسس شركته الخاصة للإنتاج. ولقد شرع جريفيث فى البداية يجرّب الأفلام المتعددة البكرات فبدأ فى يوليو ١٩١٤ يصور الفيلم الذى سيؤكد مكانته فى التاريخ السينمائى حتى ولو لم يكن قد أخرج غيره. لقد عُرض له فى يناير ١٩١٥ الفيلم المكون من ١٢ بكرة "مولد أمة" وهو أطول فيلم روائى حتى ذلك الوقت. وهذا الفيلم سارع بتحول صناعة الفيلم الأمريكية إلى الفيلم الروائى، كما أنه أظهر إمكانية السينما فى التأثير الاجتماعى الكبير. وفيلم "مولد أمة" كان له أيضًا تأثير عميق على مخرجه. فبعدة طرق أمضى جريفيث بقية رسالته الفنية يحاول أن يتخطى هذا الفيلم أو يدافع عنه أو يعوضه.

وفيلمه الروائى التالى "التعصب" الذى عُرض فى ١٩١٦ كان استجابة مباشرة للنقد وخطر فيلمه "مولد أمة" وفيلم "التعصب" وهو غير ناجح بالأحرى ينسج معًا أربع قصص مختلفة كلها تستهدف أن تتناول التعصب عبر العصور. والقسمان الأكبر بروزًا هما "الأم والقانون" وفيه تلعب ماى مارس دور امرأة شابة تحاول أن تتعامل مع تقلبات الوجود الحضرى الحديث. والقسم الثانى "سقوط بابل" وهو يتناول غزو الفرس لبلاد ما بين النهرين فى القرن السادس وتصوير أوساط بيئية هائلة مع مشاهد معارك اشترك فيها مئات الممثلين الكومبارس. وثالث أفلام جريفيث الروائية المهمة "براعم مهشمة" هو فى المقابل مجهود على نطاق صغير نسبيًا يرتكز على ثلاثة أبطال: مراهقة حياتها كلها عبث، وقامت بالدور ليليان جيش فى أحد أهم أدوارها تمثيلاً، وزوج أمها رونالد كريسب، والصينى اللطيف العطوف الذى يصادقها. وهذا الدور الذى أداه ريتشارد بارثلمس واضح أن المقصود به أن يبرهن على أن السيد جريفيث ليس بالعنصرى المتعصب على الإطلاق.

وبعد عرض فيلم "براعم مهشمة" بدأت رسالة جريفيث الفنية فــى التــدهور على نحو مأساوى من الناحيتين الفنية والمالية معًا، ولم يتمكن إطلاقًا من اســتعادة الأمور. ولقد أصابته حتى نهاية حياته مصاعب مالية وقام بمحاولة غيــر ناجحــة ليجعل من نفسه منتجًا - مخرجًا مستقلاً خارج هوليوود. وربما الأكثر أهميــة أن جريفيث لم يبد عليه على الإطلاق أنه قادر على التكيف مع الحساسيات المتغيــرة فى الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب، فإن مشاعره ذات الطــابع الفيكتــورى جعلته ينأى عن ممالأة الجماهير التى تزداد تعقيدًا فى عصر موسيقى الجاز. وفــى الحقيقة نجد أن أبرز فيلمين روائيين له فى سنوات ١٩٢٠ همــا "التوجــه شــرقًا" (١٩٢٠) و"يتامى العاصــفة" (١٩٢١) وهمــا مقتبــسان ســينمائيًا مــن عملــين ميلودراميين مسرحيين قديمين، بل عتيقين. وبينما يكــون لهــذه الأفــلام زمانهــا وخاصة فى أداء ممثلتها النجمة ليليان جيش، فإنها لا تقل عن هذا فى أنهــا تبــدو عودة متعمدة إلى أصول السينما فى القرن التاسع عشر، ولــيس إظهــار إمكانيــة السينما كوسيط عظيم فى القرن التاسع عشر. لقد أبدع سلسلة من الأفلام الروائيــة العديدة الأقل تأثيرًا طوال بقية عقد السنين، وظل جريفيث باقيًا بالفعل فى الصناعة لمدة كافية لإنتاج فيلمين ناطقين هما "إبراهام لينكولن" (١٩٣٠) و"الكفاح" (١٩٣١) والفيلم الأخير لاقى نقدًا وفشلاً مما دفع جريفيث إلى أن يحيا على هامش هوليــوود وشعارها هو: "أنت تكون رائعًا فحسب حسب فيلمك الأخير". ولقــد مــات عــام ١٩٤٨ وكان يفيد بين الفينة والفينة بتقديم نصائحه ككاتب سيناريو أو كمستــشار، ولكنه لم يخرج أى فيلم آخر على الإطلاق.

روبرتا بيرسون

مختارات من الأفلام

The Song of the Shirt (1908), A Corner in Wheat (1909), A Drunkard's Reformation (1909), The Lonely Villa (1909), In Old Kentucky (1910), The Lonedale Operator (1911), Musketeers of Pig Alley (1912), The

Painted Lady (1912), The New York Hat (1912), The Mothering Heart (1913), The Battle of Elderbush Gulch (1914).

Features

Judith of Bethulia (1914), The Birth of a Nation (1915), Intolerance (1916), Broken Blossoms (1919), Way Down East (1920), Orphans of the Storm (1921), Abraham Lincoln (1930).

المراجع

Gunning, Tom (1991), D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film.

Pearson, Roberta E. (1992), Eloquent Gestures, The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films.

Schickel, Richard (1984), D. W. Grifffith, An American Life.

سيسل ب. دى ميل
(١٨٨١ – ١٩٥٩)

وُلد سيسل ب. دى ميل فى أشفيلد بولاية ماساشوستس، وهو ابن كاتب مسرحى وممثلة سابقة. ولقد جرب العمل فى كُلٍّ من مهنتى والديه بدون نجاح كبير إلى أن دعاه منتجان مبتدئان هما جس ل. لاسكى وسام جولدفيش (فيما بعد جولدين) لإخراج فيلم؛ وهذا الفيلم هو "الرجل الأبيض المتزوج من هندية أمريكية حمراء" (١٩١٤) وهو أول فيلم روائى طويل أمريكى وواحد من أوائل الأفلام التى تتم فى هوليوود المنطقة الريفية الصغيرة. وهذا الفيلم – وهو ميلودراما عتيقة الطراز صارخة – حقق نجاحًا هائلاً. ومع نهاية عام ١٩١٤ نجد أن دى ميل بإبداعه خمسة أفلام أخرى قد أشاد به الجميع على أنه أروع المخرجين الشبان. وقد عمل مستشارًا كبيرًا لأربع وحدات تصوير فى شركة لاسكى التى بعد ذلك أصبحت أستوديوهات بارامونت.

وطاقة دى ميل المذهلة كان يضاهيها فى هذه المرحلة من رسالة حياته الفنية الحماس للابتكار. ورغم أنه يعتمد فى حبكاته أساسًا على أعمال درامية مسرحية منسوجة بروعة من تأليف أمثال بلاسكفاد بوث تاركبنجتون، والقطع، ووضع إطار يحدد مدة التقنية الروائية. وفيلم "الغش" (١٩١٥) الذى لقى إعجابًا شديدًا فى فرنسا (وخاصة من جانب مارسل لوهربييه وابل جانس) بدا على الأرجح أنه أول استخدام للتركيب الفيلمى السيكولوجى باستخدام القطع، ولكن ليس بين حادثتين متزامنتين، بل لإظهار تيار أفكار الشخصية. ويلاحظ كفين براونلو: "لقد كان تناول دى ميل حساسًا حتى إن العمل الدرامى الفج يتحول فيصبح قصة جادة وغريبة وباعثة على القلق".

وفيلم "الجوقة الهامسة" (١٩١٨) كان حتى مــن أفــلام الطليعــة بقــصته والإضاءة فيه المحاطة بالظلال، ولكنه لم يلق إلا استقبالاً فاترًا كما هو الحال مــع أول محاولة له لتقديم رائعة تاريخية عظيمة هى ملحمة جان دارك فى فيلمه "المرأة جان" (١٩١٧) وقد استهدف دى ميل أن يستعيد الانجذاب لشعبية شــباك التــذاكر ولهذا غير مساره، ولكن للأسوأ كما يمكن أن يقول البعض "لقد خفض من أفكــاره ليلاقى العامل المشترك الأصغر وليحافظ على المستوى الأدنى" ومــن هنــا أخــذ معيار أفلامه يزداد بهاء. ومع فيلمه "زوجات جديدات بدل القديمات" (١٩١٨) حطّ يده على سلسلة من الكوميديات الجنسية (الحديثة). وفيها مشاهد متفــردة ســاحرة حافلة بالحياة الرائعة مع قصة تدغدغ الحواس وتثير الحياء، إلا أنــه فــى البكــرة الأخيرة يعود لتأكيد الأخلاقيات التقليدية. وعوائد شباك التذاكر أخذت ترتفع، ولكن سمعته النقدية هبطت، ولم يستطع أن يستعيدها على الإطلاق.

هذا الوضع السينمائى المتزايد الحافل بالوعظ للفضيلة مع إعطاء الجمــاهير نظرة جديدة على الشر الكامن فى الرذيلة جعل سيسل ب. دى ميــل يخــرج أول ملحمة إنجيلية بفيلمه (الوصايا العشر) (١٩٢٣) الذى تكلف مليون دولار. ورغــم شكوك شركة بارامونت التى كان يديرها أدولف زوكور غير المتعــاطف مــع دى ميل حقق الفيلم نجاحًا هائلاً. وبعد عامين ترك دى ميل شركة بارامونــت وأنــشأ شركته الخاصة (شركة أمريكا السينمائية) ليبدع بالمثل حياة المسيح وهو فيلم "ملك الملوك" (١٩٢٧) وكان هذا نجاحًا ساحقًا أكبر، لكــن أفلامــه الأخــرى هبطــت وانفضت الشركة. وبعد إقامة غير سعيدة قصيرة فى شركة مترو جولدوين مــاير ابتلع دى ميل كراهيته لزوكور وانضم ثانية لشركة بارامونت مع تخفيض مرتبــه السابق. وحتى يدعم موقفه أخرج الصيغتين اللتين حققتا أكبر نجاح وهما الملحمــة الدينية والكوميديا الجنسية فى فيلم "علامة الصليب" (١٩٣٢) ولقد كان هنــا تــدفق غزيز على مستوى كبير (مع كلوديت كولبرت وهى فى أعظم مــشهد مثيــر فــى الحمام) ورسالة ورعة تربط كل هذا. ولقد سخر النقاد لكن الجمهور تدفق. وعندما ابتعد الجمهور عن فيلميه التاليين، وكلاهما عملان دراميان حديثان علــى نطــاق أصغر استخلص دى ميل الحكمة الأخلاقية: العظمة والناحية التاريخية هما اللــذان يدران. ومن ساعتها – من وجهة نظر تــشارلز هايــام (١٩٧٣) – تخلــى عــن "الطموحات الفنية وانطلق فحسب ليكون صانع أخلاق فائق النجاح".

وفيلم "كليوباترا" (١٩٣٤) استغنى فيه عن الدين وملأه بمشاهد الجنس والمعارك القوية الباهرة. ومع فيلم "ساكن السهول" (١٩٣٧) دشن دى ميل دائرة لها طابع أمريكى وترك رسالته التبشيرية الدينية مع موضوع المصير البين. وهو بأفلام مثل "الاتحاد الباسيفيكى" (١٩٤٢) أو "الذين لا يقهرون" (١٩٤٧) يعد – كما يذهب سوميكو هيجاشى – "إعادة تأكيد إيمان الجماهير بمستقبل الأمة خصوصًا مصيرها كقوة تجارية كبيرة".

والابتكار الذى كان ذات يوم قد أصبح الآن – بالقطع – طرازًا باليًا. وآخر ملاحمه الإنجيلية "شمشون ودليلة" (١٩٤٩) وإعادة إخراج فيلم "الوصايا العشر" (١٩٥٦) ثم إنتاجها كسلسلة من اللوحات التصويرية للمخرج نفسه. ولقد عُرف دى ميل دائمًا كمخرج أوتوقراطى، وهو فى أفلامه الأخيرة يهتم بعملية صناعة الفيلم الكلية وإدخاله الجماهير كممثلين فى الفيلم أشبه بالألعاب الصبيانية. ومع هذا لم تبق الجماهير بمنأى عنه، فرغم محدوديات دى ميل ظل حتى النهاية يلقى استجابة آسرة بسيطة من جانب الجماهير.

فيليب كمب

مختارات من الأفلام

The Squaw Man (1914), The Virginian (1914), Joan the Woman (1917), The Whispering Chorus (1918), Old Wives for New (1918), The Affairs of Anatol (1921), The Ten Commandments (1923), King of Kings (1927), The Sign of the Cross (1932), Cleopatra (1934), The Plainsman (1937), Union Pacific (1939), Unconquered (1947), Samson and Delilah (1949), The Greatest Show on Earth (1952), The Ten Commandments (1956).

المراجع

Brownlow, Kevin (1968), The Parade's Gone By-DeMille. Cecil B. (1959), The Autobiography of Cecil B DeMille.

Higashi, Sumiko (1985), Cecil B DeMille: A Guide to References and Resources.

Higham, Charles (1973), Cecil B DeMille.

ليليان جيش
(١٨٩٣ – ١٩٩٣)

دوروثى جيش
(١٨٩٨ – ١٩٦٨)

وُلدت ليليان جيش ودوروثى جيش فى أوهيو وهما ابنتا ممثلة وزوجها المندفع الأسبق المتغيب. وكان المسرح فى حاجة ماسة إلى الشباب وقد احترفت الفتاتان التمثيل قبل أن تصلا إلى سن الخامسة. وقد أغوتهما للسينما صديقتهما مارى بيكفورد التى كانت تعمل من ذى قبل لحساب د. و. جريفيث وقد اشتركتا معًا فى فيلمه "عدو غير مرئى" (١٩١٢).

وطوال العامين التاليين لعبتا أدوارًا عديدة لشركة جريفيث معًا ومنفصلتين. وفى البداية كان جريفيث يعانى من قدرته على التمييز بينهما (لقد ربط شرائط ملونة فى شعرهما وهو يخاطبهما: (الحمراء والزرقاء)، ولكن شخصيتهما المختلفتين سرعان ما برزتا سينمائيًا بشكل كبير. ودوروثى كانت فنانة كوميدية طبيعية اجتماعية منفعلة، وكانت ليليان – كما قالت ذات مرة وهى تضيف باستياء – "عندما أصل عادة ما تنتهى الأمور".

ولقد ذكر جريفيث أن دوروثى هى الأكثر تكيفًا بالتقاط فكرة المخرج عن ليليان، وهى الأسرع فى اتباعها والأسهل بالرضا بالنتيجة. أما ليليان فكانت تتصور مثالاً تسعى بشدة لتحقيقه. ولما كان هذا يروق لجريفيث أكثر تمشيًا مع مزاجه الشامل كانت ليليان تحصل على أفضل الأدوار وقد عهد إليها جريفيث بالدور الرئيسى فى ملحمته الرائعة عن الحرب الأهلية "مولد أمة" (١٩١٥)؛ وهى

فى دور إلزى ستومان ابنة الأسرة المنقسمة بالصراع شدت القلوب كعـذراء كـان أداؤها فيه صدق انفعالى كبير. والفيلم جعل منها نجمة كبيرة كما يعتـرف بهـذا جريفيث فيجعلها الأم التى تربط الأربع قصص لملحمته التالية "التعصب" (١٩١٦).

ويبدو أنه لم يكن هناك تنافس بين الأختين فليليان هى التى اقترحت أن تمثل دوروثى دور فتاة فلاحة فرنسية فى فيلمهما الكبير الأول معًا، وهو أول دراما عن الحرب العالمية "قلوب العالم" (١٩١٨) وابتهجت ليليان عندما سـرقت دوروثـى الأضواء. ومع هذا استمرت دوروثى تعمل لمخرجين آخـرين. بينمـا جريفيـث احتجز ليليان ("إنها خير ممثلة عرفتها. إن لديها أفضل عقلية") لأفلامـه. وأعظـم أدوار ليليان عند جريفيث هو دور الفاسدة فى فيلم "براعم سهـشمة" (١٩١٩) وقـد أرعبها أب وحشى ووجدت الرقة مع صينى شاب وحيد فى القرن التاسـع عـشر. والفيلم كان ميلودراما لها طابع فيكتورى حافل بالمشاعر وقد تمكنت ليليان من أداء الدور برقة مع قوة نظراتها الأثيرية مما جعلها تنقل العاطفـة المباشـرة. وفـيلم "الاتجاه شرقًا" (١٩٢٠) لا يقل عن هذا فى طابعه الميلودرامى واسـتفاد المخـرج بالمثل من مزج هشاشتها الجسمانية مع تماسكها الداخلى.

واستمرت دوروثى فى التخصص فى الأعمال الكوميدية بما فى ذلـك فـيلم أخرجته ليليان "إعادة تشكيل زوجها" (١٩٢٠) وقد أجادت لكن ليليـان وجـدت أن الإخراج عملية "معقدة جدًا" ورفضت تكرار المسألة. ومدى تمثيل دوروثى تجـاوز الكوميديا كما يتبدى فى أجمل أفلام الأختين معًا "يتامى العاصفة" (١٩٢١) لقد لعبتا دورى أختين أدركتهما الثورة الفرنسية؛ وأداء دوروثى لدور الأخت العمياء كـان مثيرًا، ولكنها لا تستطيع فى هذا أن تتفوق على أداء ليليـان. وكـان هـذا آخـر أفلامهما لجريفيث فهو لم يعد قادرًا على دفع أجر ليليان فانفصلت عنه وديًا وانتقلتا إلى شركة (انسبريش) وقدمتا فيلم "رومولا" (١٩٢٤) معًا – عن قـصة للروائيـة جورج إليوت – قبل أن توقع ليليان عقدًا مع شركة مترو جولدوين ماير وتوجهـت دوروثى إلى لندن لتظهر فى أربعة أفلام لهربرت ديلكوكس، وكان أنجحها فيلم "نل جين" (١٩٢٦).

ولقد أصبحت ليليان واحدة من أكبر الحاصلات على أعلى أجر (٤٠٠ ألف دولار سنويًا) لممثلات هوليوود. وهي قادرة على تحسين سيناريوهاتها ومخرجها. ولقد اختارت فيكتور شوستريم ليخرج لها فيلمين من أعظم أدوارها هما "الرسالة القرمزية" (١٩٢٦) عن قصة لهاوثورن، ومثلت فيه دور هستربراين العاطفية؛ ومثلت دور الزوجة الرقيقة التي غرقت في الدنس في فيلم "الريح" (١٩٢٨) وأداؤها اقتضى تعبيرًا جسمانيًا هائلاً.

غير أن الأوضاع أخذت تتغير. لقد كان نجم جريتاجاربو في صعود، وكانت ليليان متشحة بالفضائل العذرية ومؤمنة بالسينما الصامتة. وعرض ارفنج أن يصطنع لها نصيحة، لكنها رفضت ببرود وعادت إلى المسرح الحي. وفعلت دوروثي نفس الشيء وانتهى دورها السينمائي. ورغم ذلك ظهرت ليليان في دستة أفلام أو حوالي ذلك بعد عام ١٩٤٠ من أجملها قصة لونون "ليل الصياد" (١٩٥٥) وهي تؤدي فيه ببراعة كما يعلق سيمون كالو (١٩٨٧) قائلاً: "هناك روح النزعة المطلقة والشقاء، مع نوع من القداسة والزهد الدنيوي بطريقة لا يمكن نسيانها". إلا أنها عبرت عن موقفها وقالت: "علي أن أرجع بسرعة إلى د. و. جريفيث لأجد وسطًا مشبعًا بوجود هدف وتناغم" ولا يوجد أجمل من هذا مديحًا.

وليليان عاشت فترة بعد وفاة أختها لحوالي ربع قرن وقد شاخت برشاقة وظلت تمثل حتى منتصف التسعينيات من عمرها. وقبل وفاتها نالت تكريمًا على أنها الممثلة الفائقة في السينما الصامتة. ودوروثي ممثلة رائعة إن لم تكن عظيمة وهي تستحق التكريم أيضًا.

فيليب كمب

مختارات من الأفلام

The Birth of a Nation (1915), Intolerance (1916), Broken Blossoms (1919), True Heart Susie (1919), Way Down East (1920), La Boheme (1926), The Scarlet Letter (1926), The Wind (1928), Duel in the Sun (1946),

The Night of the Hunter (1955), The Cobweb (1955), The Unforgiven (1955), A Wedding (1978), The Whaies of August (1987).

Donothy

Remodelling her Husband (1920), Nell Gwynne (1926) Lillian and Dorothy

Hearts of the World (1918), Orphans of the Storm (1921), Romoia (1924).

المراجع

Gish, Lillian (1969), The Movies, Mr. Griffith and Me. (1973), Dorothy and Lillian Gish.

Slide, Anthony (1973), The Griffith Actresses.



نهضة هوليوود

هوليود ونظام الأستوديو

بقلم دوجلاس جومرى



حوالى عام ١٩١٠ أقام عدد من الشركات السينمائية صناعة فى ضاحية صغيرة لهوليوود، وحولها إلى غرب مدينة لوس أنجلوس. وفى خلال عقد واحد من السنين تأتى للنظام الذى أوجدته هذه الشركات من الهيمنة على السينما لا فى الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل فى جميع أنحاء العالم. وبالتركيز على الإنتاج فى أستوديوهات متسعة أشبه بالمصانع وبتجميع كل جوانب العمل على نحو رأسى من الإنتاج إلى الدعاية إلى التوزيع إلى العرض أوجدت نظامًا أنموذجيًا وهو "نظام الأستوديو"، وكان على الأقطار الأخرى أن تحاكيه لكى تدخل فى مضمار المنافسة. غير أن المحاولات لمحاكاة النظام الأمريكى لم تنجح إلا نجاحًا جزئيًا. ومع عام ١٩٢٥ تواجد نسق "هوليوود" وليس نسق الأستوديو على هذا النحو، والذى هيمن على السوق من بريطانيا إلى البنغال، ومن جنوب أفريقيا إلى النرويج والسويد. وفى ذلك الوقت لم تكتف هوليوود بإحكام سيطرتها على غالبية الأسواق العالمية، بل أوجدت أيضًا منتجاتها ونجومها من أمثال شارلى شابلن ومارى بيكفورد وهما أكبر أيقونتين ثقافيتين شهيرتين فى العالم.

وإبان نهضة هوليوود الشديدة تشكلت أدوات العمل الحديث من الاقتصاد والميزانية إلى التكامل الرأسى وبهذا أصبحت لهوليوود اليد العليا على كل المنافسين المحتملين. ولقد طورت أنظمة باهظة التكاليف للإنتاج ووسعت السوق لمنتجاتها لتغطى المعمورة بكاملها، وضمنت تدفق الأفلام من المنتج إلى المستهلك بامتلاكها دور العرض الرئيسية فى المدن الكبرى التى كانت مسارح. ولم يقتصر الأمر على الولايات المتحدة الأمريكية وحدها، بل شملت الأقطار الأخرى على السواء. وحاولت الأمم الأوروبية اتخاذ إجراءات حماية مختلفة مثل فرض ضرائب خاصة وتعريفة جمركية وحصص نسبية، بل لجأت حتى إلى المقاطعة لتشل هيمنة هوليوود، ولكن عبثًا. ورغم أن السوق اليابانية ظل من الصعب اختراقها، ورغم أن الاتحاد السوفيتى كان قادرا على إغلاق حدوده ضد الواردات الأجنبية فى منتصف سنوات ١٩٢٠ إلى المدى الذى يهم بقية العالم، فإن الأمر كان مجرد وقت حتى يصبح فيلم هوليوود هو المعيار الأمثل للعرض على الشاشات.

ونهضة هوليوود باعتبارها مركز هذه الصناعة القوية الشاملة يمكن أن نجده فى أشكال فشل محاولات شركة براءات الصور المتحركة احتكار العمل السينمائى. وهذه الشركة هى جماع عشرة منتجين رئيسيين من الأمريكيين والأوربيين للأفلام وصناع الكاميرات وآلات العرض، وقد تجمعت فى عام ١٩٠٨ لتشكيل (اتحاد احتكارى) بتعظيم أسعار المعدات التى تستطيع هى وحدها أن تنتجها. وهذا الاتحاد الاحتكارى أصدر براءات وصنع آلافًا من الأفلام القصيرة. ولم تستطع إلا الشركات المشتركة، التى أجازها الاتحاد الاحتكارى، صناعة أفلام "شرعية" ومعدات سينمائية. ولقد جنى الاتحاد الاحتكارى أرباحًا بإجازة استخدام البراءات التى يصدرها. والعارض الذى يستخدم آلة عرض سرية يحتاج إلى أن يدفع حفنة من الدولارات، الأمر الذى دفع المنتجين إلى مزيد من إنتاج الأفلام.

وعلى أى حال فإن الاتحاد الاحتكارى وجد الأمر صعبًا أن يحتفظ بالسيطرة، وفى خلال نصف دستة من السنوات (١٩٠٩ – ١٩١٤) ظهر مستقلون من أمثال كارل لايمل ووليم فوكس فى مواجهة الاتحاد الاحتكارى، وقد بذروا حبوب ما تعرف الآن باسم هوليوود. ولقد أسس أدولف زوكور شركة بارامونت، وأنشأ ماركس لوى ما سيصبح شركة مترو جولدوين ماير، وشكل وليم فوكس إمبراطوريته السينمائية.

ولقد نوّع هؤلاء العارضون صناع السينما المستقلون منتجاتهم، فأنتجوا أفلامًا أطول وذات طابع روائى أكبر، بينما مال الاتحاد الاحتكارى إلى التمسك بالفيلم الذى طوله بكرتان؛ أى القصص التى يستغرق عرضها خمس عشرة دقيقة وقد حط المستقلون أيديهم على مجلات الإثارة والروايات ذات الهيمنة الشعبية والتمثيليات التاريخية من أجل الحبكات الروائية. وقد موّن الغربيون معظم تلك الأجناس السينمائية (الجديدة) الشعبية وساعدوا على إطلاق شرارة الاهتمام بالتصوير فى مواقع (خارج الغرب). وفى الوقت نفسه أسس المستقلون مقرهم فى جنوبى كاليفورنيا على بعد ٢٠٠٠ ميل من مقر الاتحاد الاحتكارى فى نيويورك مع وجود المناخ المعتدل والأرض الرخيصة وعدم وجود اتحادات احتكارية وهو مكان مثالى لإنتاج صورهم المتحركة المنخفضة التكاليف الجديدة الطويلة الروائية.

ومع عام ١٩١٢ كان المستقلون ينتجون عددًا من الأفلام يكفى ليملأ القاعات المسرحية. وأصبح كل فيلم نتاجًا فريدًا تُجرى له دعاية كبيرة. ومع وجود أكثر من ٢٠ ألف دار سينمائية تم فتحها فى الولايات المتحدة الأمريكية مع عام ١٩٢٠، فإن العدد الدائم الزيادة من التمثيليات المصورة الروائية الطويلة وجدت بسهولة جمهورًا. والتوزيع فى الأسواق الخارجية ثبت أنه يدرّ عائدًا؛ وفى هذه الحقبة من السينما الصامتة ترجم الأخصائيون على وجه السرعة العناوين الداخلية وأنتجوا نسخًا خارجية بتكاليف إنتاج إضافية قليلة.

ولقد شرع المستقلون أيضًا فى السيطرة على العرض فى الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يحاولوا أن يشتروا كل العشرين ألف دار عرض الموجودة، بل ركزوا بدلاً من هذا على دور سينمائية جديدة فى المدن الكبرى. وفى عام ١٩٢٠ فإن هذه الدور السينمائية البالغ عددها ألفين التى تقدم أول عرض خصيصًا هيمنت على ثلاثة أرباع عائد الفيلم المتوسط. وهذه السلاسل من الدور السينمائية تمتد من نيويورك إلى شيكاغو إلى لوس أنجلوس. وغالبية الشركات التى عملت على إنشائها وهى باراماونت وفوكس ومترو جولدوين ماير كانت قادرة على جنى ملايين الدولارات سنويًا كأرباح.

وفى هذا الوقت فإن المستقلين لم يعودوا مستقلين بعد ذلك، فقد أصبحوا هم النظام. ولقد نجح هؤلاء المستقلون السابقون فيما فشل فيه أعضاء الاتحاد الاحتكارى الذين لديهم تمويل رائع من إنجازه – نجحوا فى السيطرة على الإنتاج والتوزيع وعرض الأفلام. ومن هذه القاعدة الضخمة تحركوا للهيمنة على العالم. ولما كان أى فيلم يتكلف مئة ألف دولار أو أكثر لإنتاجه فإن إضافات آلاف قليلة من الدولارات لطبع الأفلام وإرسالها حول العالم جعل العائد قليلاً نسبيًا.

وهذه الشعبية على نطاق العالم العريض خلقت بدورها طلبًا على الإنتاج لا يتوقف. ولتلبية هذا الطلب فإن موقع لوس أنجلوس أتاح مكانًا مشمسًا على مدار العام. كما أتاح عملاً متواصلاً لعدة أيام فى الخارج بالإضافة إلى كل التجميعات الممكنة للمواقع السينمائية. وبالقرب من الحقول (التى ابتلعتها الآن الضواحى)

كانت هناك مواقع طرحت مجالاً للغرب المعتدل؛ والمحيط الباسيفيكى أفاد كبديل عن البحر الكاريبى أو المحيط الأطلنطى، والجبال والصحراء على مسافة يوم أتاح لأفلام الغرب الأمريكى مجالاً أصيلاً يستشعره الناس.

ومع سنوات ١٩٢٠ فإن التأثير الاجتماعى لصورة هوليوود الباهرة كان هائلاً. ومع عام ١٩٢٠ فإن غرفة تجارة هوليوود اضطرت إلى طرح إعلانات تطلب ممثلين وممثلات للإقامة فى الداخل وهى تناشدهم: "نرجوكم ألا تحاولوا أن تقاطعوا السينما".

نظام الإنتاج

وإبان أواخر سنوات ١٩٢٠ وأوائل سنوات ١٩٣٠ طورت الشركات الناجحة بقيادة ممثلى أدولف زكور المشهورين – شركة لاسكى – نظامًا لصناعة أفلام شعبية على نطاق عريض. وهذا النظام كان يحظى بإعجاب شديد فى الخارج، والصناعات السينمائية فى الخارج بعثت ممثليها إلى هوليوود لدراستها أو محاكاتها. ومع الزوار من فرنسا وألمانيا وبريطانيا كان على هوليوود أن تستضيف فى سنوات ١٩٣٠ لويجى فردى رئيس صناعة الفيلم الفاشستية الإيطالية وبوريس شومياتسكى التابع الأمين لستالين والقائم على الصناعة فى الاتحاد السوفيتى.

أما العمل الرئيسى للإنتاج الذى طرحته شركات هوليوود فهو الفيلم الروائى، وطوله يكون بصفة عامة حوالى تسعين دقيقة. ويمكن لجريدة سينمائية طولها عشر دقائق أو الموضوعات الحية أن تُطرح كإضافة، لكن الفيلم الروائى هو الذى يبيع العرض. والفيلم الروائى يجب أن يكون قصة تثير اهتمامًا غير عادى. والفيلم يتكلف حوالى ١٠٠ ألف دولار، وأحيانًا ترتفع التكلفة إلى ٥٠٠ ألف دولار. ومما يدعو للسخرية أن الإلهام بصناعة الفيلم الروائى انحدر من أوروبا. فمن خلال الأفلام الروائية الأجنبية فى سنوات ١٩١٠ التى يجرى عرضها على

نحو متكرر جذبت الأفلام الأكثر طولاً جماهير كبيرة، ومن هنا جاءت الملاحم المجلوبة المستقلة من صناع الفيلم الأوروبيين الذين لا يعبأون بأن يمولوا عملهم من خلال الاتحاد الاحتكارى. ونجاح المنتجات الإيطالية ذات المكانة مثل "جحيم دانتى" (١٩١١) لم يقتصر دورها على البرهنة على وجود سوق للإنتاج الأكثر طولاً، بل ساعدت على منح الوسيط الجديد تقديرًا وهناك حاجة ملحة له فى أعْيُن الطبقة الوسطى التقليدية.

وفى عام ١٩١١ حظى فيلم "جحيم دانتى" بانشغالات واهتمامات ممتدة ناجحة فى نيويورك وبوسطن. وعلى حين كان متوسط طول الفيلم بكرتين من إنتاج الاتحاد الاحتكارى ويجرى عرضه لمدة يومين، فإننا نجد عرض فيلم "جحيم دانتى" يجرى عرضه لمدة أسبوعين. وبينما الفيلم المتوسط للاتحاد الاحتكارى يعرض فى دار عرض فيها ٢٠٠ مقعد بعشرة سنتات فإن فيلم "جحيم دانتى" عرض فى مسارح مؤجرة بشكل قانونى، وكل منها يتسع لألف متفرج مقابل دولار. وفى الحقيقة نجد أن أكثر الأفلام الروائية تأثيرًا فى بواكيرها هو فيلم "مولد أمة" (١٩١٥) من إبداع د. و. جريفيث، والذى افتتح بعد عدة سنوات قليلة فى مسرح على نحو قانونى فى نيويورك واستمر عرضه لمدة سنة مقابل دولارين، وهو شىء لم يُسمع به من قبل. وفى أقل من عقدين من السنين انتقلت الصناعة من بيع الأفلام كشىء جديد إلى آلة مسننة لترويج نظام شامل ومنتجاته المعلن عنها على نطاق الأمة.

ولقد ركزت هوليوود جهودها الأساسية على نظام النجم. لقد كان على أصحاب الدعاية أن يكتسبوا من استغلال التقنيات الجديدة للدعاية والاتصالات على نطاق عريض لبث شىء خاص فى عقول جمهور الطبقة الوسطى المتنامى. ولقد قدم النجوم وسائل فعالة للأفلام الروائية المتباينة وقد جعلوا كل عنوان مفرد ذا جاذبية لا يمكن نسيانها. وفى عام ١٩٠٩ على سبيل المثال قام كارل لايمل بإغراء فلورنس لورانس واستمالتها من شركة بيوجراف، وأطلق عليها لقب فتاة شركة التصوير السينمائى المستقلة الخاصة به (وأصبحت فيما بعد شركة يونيفرسال). ثم أرسل لايمل نجمته آنذاك فى رحلة وبث قصة إثر أخرى فى الصحف بما فيها قصة مزيفة تزعم موتها.

وهناك آخرون انتزعوا نجومهم من المسرح. وشركة أدولف زوكور الرائدة المسماة (الممثلون المشهورون) (فيما بعد أصبحت شركة باراموانت) وكان شعارها "ممثلون فى تمثيليات مشهورة" لم تحقق نجاحًا مبكرًا مع فيلم "الكونت دى مونت كريستو" (١٩١٢) بطولة جيمز أونيل. و"سجين زندا" (١٩١٣) بطولة جيمز هاكت. و"الملكة إليزابيث" (١٩١٢) بطولة سارة برنار. و"تِس من دربرفيل" بطولة مينى مادرن فيسك.

وسرعان ما تبين زوكور الحاجة إلى تطوير نجومه، وليس أن يشترى ببساطة نجومًا معروفين من قبل. ومارى بيكفور (راتبها ارتفع من ١٠٠ دولار فى الأسبوع فى عام ١٩٠٩ إلى ١٠ آلاف دولار فى الأسبوع عام ١٩١٧) وقد جعلها زوكور أكبر نجمات عصرها. وطوّر منافسو زوكور الممثلات الشابات عنده اللواتى يحملن اسم "مارى الصغيرة" ووقع معهن عقودًا احتكارية طويلة الأمد. وحينئذ صاغت شركات هوليوود سيناريوهات متطورة كروائع لنجماتها. ولكن سرعان ما أدركت النجمات أنهن إذا كُنّ بمثل هذه الأهمية بالنسبة للأستوديوهات، فإنهن يستطعن أن يزايدن لحسابهن. ورغم أن الكثيرات ظللن مرتبطات بعقود احتكارية، فإن بعضهن ممن حققن أعظم نجاح تحررن من هذا النظام. وفى يوم ١٥ يناير ١٩١٩ ارتبط النجوم الكبار شارلى شابلن ودوجلاس فيربانكس ومارى بيكفورد بالمخرج د. و. جريفيث لإنشاء شركة (الفنانون المتحدون) وأصدروا بيانًا بالاستقلال عن كبار أصحاب الأستوديوهات السابقين. وأعلنت شركة (الفنانون المتحدون) أنها ستورع أفلامًا رائعة للنجوم. ومن ثمَّ فإن صناعها يمكنهم أن يحصلوا على الثروات التى قد أدرتها قوة نجومهم.

ولقد حققت شركة (الفنانون المتحدون) نجاحًا هائلاً مع أفلام مثل: "علامة زورو" (١٩٢٠، فيربانكس)، "روبن هود" (١٩٢٣، فيربانكس)، "اللورد فونتلروى الصغير" (١٩٢١، بيكفورد)، "حمى الذهب" (١٩٢٥، شابلن). وعلى أى حال لسوء الحظ، فإن الأستوديو لم يستطع أن ينتج أفلامًا يقوم ببطولتها النجوم الكبار بما فيه الكفاية. وقد طلب أصحاب دور العرض الكبيرة الثلاث أفلامًا لشابلن وفيربانكس وبيكفورد كل عام، لكن الشركة لم تتمكن من إنتاج سوى فيلم واحد كل ٢٤ شهرًا.

وأصحاب دور العرض لم يستطيعوا أن يظلوا قابعين في انتظـار إلهامـات كـل سنتين، ومن ثم توجهوا إلى الشركات الكبرى. وهكذا نجد أنه على المدى الطويـل أصبحت شركة (الفنانون المتحدون) بكل بساطة تشكل ملاذًا للمنتجـين المسـتقلين (بعضهم حسن وبعضهم سيئ) الذين تملّصوا من القيود الـصارمة للأسـتوديوهات الكبرى في هوليوود.

لقد كانت شركة (الفنانون المتحدون) شركة خارجة عن المألوف. وكان نظام هوليوود القياسي الخاص بصناعة الفيلم الروائي يسعى إلى ضمان شـحن الأفـلام الجذابة إلى دور العرض على أساس العرض أسبوعيًا، وطـورت الأسـتوديوهات وسائل فعالة عالية التأثير لإنتاج أفلام تملأ دور العرض. وهـذا النظـام الأشـبه بالمصنع إنما يبرهن على خير وسيلة يمكن بها تقديم أفلام بشكل منتظم.

وفي الأيام التي سبقت الفيلم الروائي كانت هناك وسيلتان قياسيتان للإنتـاج. فبالنسبة للموضوعات (الواقعية) كان مدير التصوير يقوم برحلة إلى موضع الحدث ويسجله، ثم يقوم بعملية التركيب معًا. وبالنسبة للأفلام التي تستلهم الأفعال القائمـة على مشاهد الفودفيل أو المأخوذة من المـصادر الأدبيـة اسـتخدمت الـشركات السينمائية مخرجًا لهندسة (المشاهد) ومدير تصوير لتـسجيلها. وبالتـدريج إبـان سنوات ١٩١٠ مع تزايد الطلب على الأفلام الروائية تدرب الأخصائيون لمـساعدة المخرج على جعل الأفلام أسرع. وقد أعد الكتاب خطوطًا قصصية ورسـم فنـانو المناظر الخلفيات وشكل المصممون الأزياء الملائمة.

وسرعان ما أدرك صناع الأفلام أن الأقل تكلفة هو التقاط القصة بعيدًا عـن الترتيب، وهذا أفضل من تسجيلها بترتيبها التعاقبي على نحو ما يكون الأمـر فـي المسرح. وبمجرد ما يجري تصوير كل المشاهد التي جرى تخطيطها نجد أن فنان المونتاج يمكن أن يعيد تجميعها مقتفيًا ما جاء في السيناريو، وكل هذا يقتضي خطة جرى التفكير فيها بعناية وسبق إعدادها لتقدير أقل التكاليف مـسبقًا. ومثـل هـذه الخطة أصبحت معروفة على أنها تصوير السيناريو.

وكان على الأستوديو الموجود فى هوليوود أن يصمم السيناريوهات المصورة التى يمكن أن تصبح شعبية فى شباك التذاكر. وبالتدريج لما أصبحت الأفلام الروائية أطول أصبحت القصص أكثر تعقيدًا وهذا يقتضى سيناريوهات مصورة أكثر تعقيدًا. والانتباه الشديد لإعداد السيناريو يعنى صناعة فيلم روائى أسرع وأرخص. ويمكن للمرء أن يقدر تقديرًا سليمًا الطول مقدرًا بالقدم والضرورى على نحو مسبق لكل مشهد، وطور صناع الأفلام تقنيات لتقليل الحاجة إلى إعادة التصوير.

وسرعان ما طرح السيناريو النمطى جنسه الفنى (الكوميديا أو الدراما على سبيل المثال) وأدرج طاقم الممثلين وخطط لموجز للسيناريو. ومن هذه الخطة يمكن لرئيس الشركة السينمائية أن يقرر ما إذا كان يريد أن ينتج الفيلم. والمنتج يمكنه بمجرد الموافقة على المشروع من جانب رئيس الأستوديو فإنه يعيد عمل سيناريو التصوير إعدادًا للترتيب الفعلى للإنتاج.

إن نظام الإنتاج فى هوليوود لم يكن مخترعًا، بل كان واردًا فى الاستجابة لعدد من القرارات التى يجرى استشعارها، وكان أهمها الحاجة إلى جنى الربح المنتظم والدائم. وعلى أى حال فإن هناك دورًا رياديًا يمكن أن يُعزى للمنتج توماس إنيس الذى كان يعمل فى شركة موتيوال فى ١٩١٣، وإجراء العمل القياسى فى الأستوديو الذى ابتكره إنيس تضمن وجود رئيس للأستوديو ومخرج للفيلم وسيناريو متصل بالموضوع. وبمجرد ما يوافق إنيس باعتباره المنتج الرئيسى على المشروع، فإنه يصمم مبانى متاحة لتصوير الفيلم، ويكلف كتابًا وفنانين للإنتاج لإبداع السيناريو الضرورى وإعداد المشاهد والملابس. والأنظمة المؤازرة مثل قوة بوليس داخلية لإبعاد الجماهير ورجال إطفاء عندما تحترق المناظر الخشبية تعنى أنه مع بواكير سنوات ١٩٢٠ عملت حشود الأستوديوهات التى تغطى عديدًا من المساحات كمدن صغيرة. محتمة داخل البيئات الريفية فى لوس أنجلوس.

ورؤساء الأستوديوهات يخططون لبرنامج الأفلام لمدة عام مقدمًا. وكانت المناظر تستخدم بفاعلية مرارًا وتكرارًا ويجرى تكييفها مع القصص المختلفة. ويصمم المخرجون الفنيون المناظر ويشيدونها ويؤسس المخرجون الأطقم من العباقرة الفنيين، ويؤدى فنانو المكياج المظهر السينمائى الرائع ويتم انتقاء المصورين السينمائيين لتصوير السيناريوهات حسبما كتبت به.

وكان للزمن أهميته القصوى، ومن ثم كان الممثلون ينتقلون من فيلم إلى آخر. وكثيرًا ما يجرى استخدام كاميرات عديدة بالنسبة للقطات المركبة (مثلاً تتابع المعارك في ساحة الحرب) لكي يجرى تجنب تصويرها مرتين. وكان يوجد دائمًا الكاتب الدائم الذى يفحص ويتأكد بمجرد استكمال التصوير أن الفيلم يمكن تجميعه وتركيبه بسهولة.

التوزيع والسيطرة على السوق

إذا كان إنيس هو رائد نظام الإنتاج بجعل الأستوديو فى هوليوود (مصنعًا)، فإن أدولف زوكور هو الذى علّم هوليوود كيف تستغل هذا النظام استغلالاً كاملاً وعلى نحو حق. ومع عام ١٩٢١ شكل زوكور أكبر شركة سينمائية فى العالم وهى (الممثلون المشهورون). وقبل هذا بخمس سنوات أدمج اثنى عشر منتجًا وموزعًا فى شركة بارامونت ليشكل "اتحاد الممثلين المشهورين – لاسكى". ومع عام ١٩١٧ ضمت شركته الجديدة نجومًا من أمثال مارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس وجلوريا سوانسون وبولين فريدريك وبلانش سويت. وبعد هذا بعامين فى حوالى الوقت الذى تخلت عنه مارى بيكفورد ودوجلاس فيربانكس شكل شركة (الفنانون المتحدون) على نحو جعل ربع دور السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية تعرض بانتظام أفلام شركة (الممثلون المشهورون).

وشركة (الممثلون المشهورون) بدأت فى تقديم ضمانات لإنتاجها السنوى المتراوح ما بين ٥٠ فيلمًا روائيًا ومئة فيلم روائى. وهذا يعنى أن صاحب دار السينما الذى يسعى إلى عرض أفلام مارى بيكفورد عليه أيضًا أن يأخذ أفلامًا تصور نجومًا أقل شهرة من شركة (الممثلون المشهورون). ومقابل هذا استخدمت هذه الشركة هذه الضمانات المالية لتختبر وتطور نجومًا جددًا وتجرب أجناسًا قصصية جديدة. وعندما بدأ ملاّك دور السينما فى إدراك المخاطر الجديدة المتضمنة خطا زوكور خطوات جديدة فامتلك دور السينما، وأنشأ سلسلة منها للعرض خاصة به.

ومثل هذه المغامرة في امتلاك دور سينمائية كبيرة احتاجت إلى مزيد من الاستثمار أكبر من القدرة على التمويل بالدفع فورًا. لهذا تحول زوكور إلى وول ستريت حيث حي المال، وحيث شركة كون لويب للصرافة من أجل عشرة ملايين دولار ضرورية. وفي ذلك الوقت كانت شركة كون لويب هي التي تعمل من الخارج في وول ستريت. وعلى أي حال في الوقت نفسه أمكن للشركة أن تنمو وتصبح عملاقة مالية من جهة على أساس صفقات مع شركات سينمائية تقوم بالتوسع من الشاطئ الغربي مثل شركة (الممثلون المشهورون). وهوليوود يمكن أن تكون على بعد ٢٠٠٠ ميل من مدينة نيويورك، ولكن زوكور لكي يحصل على تمويل كبير غير متاح من الصيارفة المحافظين في الساحل الغربي أظهر الصناعة التي على الساحل الشرقي، والتي عليه أن يسجلها.

وإبان سنوات ١٩٢٠ أصبحت شركة (الممثلون المشهورون) الأعلى صوتًا في بورصة نيويورك. وسرعان ما تبعتها الشركات الأخرى. وقد أسس ماركوس لوى شركة مترو جولدوين ماير. ووسع وليم فوكس شركته السينمائية على غرار ما فعله كارل لايمل مع شركته الأستوديوهات الشاملة. وحتى الشركات المستقلة التي دخلت ضمن شركة (الفنانون المتحدون) شيدت سلسلة من دور العرض السينمائية. ومن ثم فإن حفنة من الشركات الكبرى المتكاملة عموديًا تأتّى لها أن تهيمن على هوليوود وتحددها.

وعلى أي حال لم تكتف هذه الحفنة الصغيرة من الشركات بأن تهيمن على كل نجوم السينما ودور العرض، فقد سعت إلى توسيع أسواقها إلى ما وراء حدود الولايات المتحدة الأمريكية، وتأسيس عملية التوزيع في جميع أنحاء المعمورة. وأتاحت الحرب العالمية الأولى فرصة حاسمة. فبينما كانت السينمات الوطنية الأخرى مقيدة تحركت شركات هوليوود الرئيسية لتجعل العالم سوقها هي. ورغم أن متوسط التكلفة للأفلام الروائية في هوليوود نادرًا ما يتجاوز ٥٠٠ ألف دولار في تلك الأيام، فإن توسيع التوزيع عبر المعمورة يؤدي إلى جلب عوائد تتجاوز على نحو منتظم مليون دولار. وكان أدولف زوكور دائمًا هو الذي شق الطريق

بسلسلة من الصفقات الأجنبية المذهلة، وكان قادرا إبان السنوات السابقة على ظهور الصوت على الفيلم فى أن يؤثر فى القوة الخانقة المهيمنة على السوق على نطاق العالم الواسع.

وحتى يمكن استدامة ظروف أقصى ربحية فى الخارج شكلت شركات هوليوود الكبرى رابطة هى (رابطة منتجى الصورة المتحركة والموزعين للولايات المتحدة الأمريكية) ووظفت لديها المدير العام السابق للبريد ويل هـ. هايس لكى يحافظ على بقاء هذه الأسواق الدولية مفتوحة. ومع وجود هايس كسفير غير رسمى، وبمساعدة رغبة لدى الخارجية الأمريكية فى ظل الرؤساء هادنج وكوليدج وهوفر أن تحارب هذه الرابطة لتتأكد من أن الأقطار الخارجية تسمح لاتحادات هوليوود وشركاتها للعمل بدون أى قيود.

ومع منتصف سنوات ١٩٢٠ لم تكتف هوليوود بالهيمنة على الأسواق الكبرى الناطقة بالإنجليزية لبريطانيا العظمى وكندا وأستراليا، بل نجد أنها هيمنت أيضًا على القارة الأوروبية فيما عدا ألمانيا والاتحاد السوفيتى وتوسعت بشكل ناجح فى أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى ومنطقة البحر الكاريبى. وقد أدّى هذا إلى شل تطور أنظمة الأستوديوهات المنافسة فيما عدا بعض المواضع المعزولة. وعلى سبيل المثال فإن اليابان فى ذلك الوقت لم تكن تاجرًا دوليًا، بل كانت أمة تحافظ على نفسها فى حدودها. ورغم أن أفلام هوليوود كانت شعبية بالنسبة للجماهير اليابانية، فإن نظام الأستوديو الوطنى كان قادرًا على أن ينمو وينافس هوليوود بشكل ما مما لم تستطعه الصناعة البريطانية أو الفرنسية. واحتفظت ألمانيا أيضًا بقدر من الذاتية، وإن كان هذا قد بدأ يتقوّض مع نهاية سنوات ١٩٢٠ بقيام شركات هوليوود بإغراء الفنانين الألمان البارزين وعقد صفقات مع شركة أوفا كبرى الشركات الألمانية.

وفى محاولة لقصر وتحديد تغلغل هوليوود أصدر عدد من الدول قوانين حماية حكومية لصناعتها السينمائية. ولقد قام الألمان وأعقبهم الفرنسيون بإصدار (نظام الطوارئ) حيث تخضع واردات هوليوود لقيود على عدد محدد من هذه

الواردات كل عام. ولقد صُمم نظام الحصة البريطانى عام ١٩٢٧ لتخصيص نسبة معينة من زمن العرض على الشاشة للأفلام البريطانية فى السوق المحلية، ولكن جرت صياغة هذا على نحو تمكنت بمقتضاه شركات هوليوود من إتاحة تسهيلات للإنتاج فى بريطانيا وصناعة أفلام يمكن توصيفها بأنها "بريطانية".

وفى الحقيقة أرغم احتكار هوليوود العالمى المستمر ممولى الأفلام فى الدول الأخرى على النضال لإرضاء جماهيرهم الوطنية على نحو ما "أفضل" من هوليوود. لكن شركات هوليوود بسيطرتها على التوزيع العالمى تستطيع أن تحدد، بل وهى تحدد بالفعل معايير ملائمة للأسلوب السينمائى والشكل والمضمون وتشغيل الأموال والمحاكاة لن تجدى بصرف النظر عن النتاج المنافس.

دار العرض السينمائية

لا يشكل إنتاج وتوزيع الأفلام إلا ثلثى إمكانية هوليوود بالنسبة للمؤسسات الأساسية. إن أقطاب السينما عرفوا أن المال يأتى من خلال شباك التذاكر، ومن ثم بذلوا جهودهم لاتخاذ إجراء ما للسيطرة على العرض السينمائى، وهو الثلث المتبقى الحاسم فى صناعة السينما. ولما كانت هوليوود أساسًا مجموعة من أستوديوهات كاليفورنيا ومكاتب للتوزيع فى جميع أنحاء العالم فقد تأتى لها أن تضم مجموعة من دور العرض السينمائية الواقعة فى الشوارع الهامة فى نيويورك وامتدادًا إلى لوس أنجلوس، ومن شيكاغو إلى دلاس، وفى خلال فترة وجيزة فى لندن وباريس على السواء.

وحقبة إنشاء دور عرض سينمائية حديثة بدأت عام ١٩١٤ مع افتتاح سينما روكسى لصاحبها صمويل روكسى روثافيل وهى تتسع لثلاثة آلاف مقعد فى نيويورك. وقد ضمت الدار عرضًا من نوع الفودفيل على الطبيعة مع الأفلام. و(عرض) الفودفيل أتاح شيئًا إضافيًا بسيطًا جذب الجماهير بعيدًا عن دور العرض العادية فى الطرقات. وتفتتح عروض روكسى بأوركسترا من خمسين موسيقيًا يعزفون النشيد القومى. ثم تأتى محاضرة مصورة وعرض كوميدى، ويعقب هذا عرض مسرحى حى، ثم بعد هذا فقط يأتى الفيلم الروائى.

إن دار السينما نفسها الفخمة كانت أكثر من مجرد مسرح يجرى عليه العرض. إن روعة ممارستها و"لمسة الذوق" الراقى التى أسبغها عليها أصحاب الشأن الشاملون أثارت عالمًا رائعًا للغاية من الأحلام. وسرعان ما تمسك أدولف زوكور بإبداعات روكسى وانخرط فى شراء سلسلة قصور سينمائية، ومن ثم هيمن على نظام متكامل شامل من الإنتاج السينمائى والتوزيع والعرض.

ولم يعد روكسى قادرًا على الحفاظ على مشروعه الاقتصادى، ومن ثم باعه. وعلى أى حال قامت شركة بالابان وكاتز فى شيكاغو بتطوير نظام اقتصادى لجنى ملايين الدولارات من إمبراطورية دور السينما فى فترة عقب الحرب العالمية الأولى مباشرة وشق بها أصحابها الرائدون طريقهم إلى ذروة الأرباح من النجاح الخارق لهذه الشركة القائمة فى شيكاغو. وفى الحقيقة ضاهى أدولف زوكور شركة بالابان وكاتز واندمجت العمليتان وأنشأتا شركة براموانت السينمائية فى عام ١٩٢٥. وشكل هذا تأكيدًا حقيقيًا لنظام هوليوود فى الأستوديو فى إستراتيجيتها الثلاثية فى الهيمنة.

ولقد بدأ نجاح شركة بالابان وكاتز عندما افتتحت دارهم السينمائية الرئيسية فى أكتوبر ١٩١٧. فهذه الدار التى هى قصر سينمائى ضخم شكلت نجاحًا مباشرًا، وقام سام كاتز باعتباره المخطط ورئيس الشركة بتجميع أنصار كانوا جميعهم ناجحين بشكل كبير مع عملهم القائم على شركة شيكاغو يوليوس روزفالد رئيس شركة سيرز – روبك، وليم ريجلى الابن قطب صناعة اللادن، جون هوتز ملك تاكسيات شيكاغو وبعد هذا أنشأ شركة سيارات الأجرة. وبهذا التعزيز توسعت شركة بالابان وكاتز بسرعة وقادت عمل العروض السينمائية الشاملة وحولتها من صناعة هامشية فى وقت الفراغ إلى مرحلة رئيسية فى اقتصاد التسلية.

وقد خصصت شركة بالابان وكاتز عناية فائقة إستراتيجية باختيار مواقع دور السينما. وحتى ذلك الوقت كان ملاك الدور السينمائية قد اختاروا مواقع فى حى الملاهى. وعلى أى حال شيدت الشركة ثلاثة قصور سينمائية فى مواقع عمل بعيدة على أطراف شيكاغو بعيدًا عن وسط المدينة وانتقت مواقع متوقعة أن تحتشد

فيها الطبقة المتوسطة المتدفقة. ولم يكن كافيًا بالنسبة للشركة أن تفتح دارًا سينمائية فى أى موقع؛ فقد كان على المرء أن ينتقل إلى مقر العرض فى مفترق طرقات حافلة بالحركة. وقد ساعد النقل الجماعى السريع الطبقة الوسطى والطبقة الغنية على الحركة إلى طرف المدينة حيث توجد أولى ضواحٍ حقيقية. ولقد كان الجمهور القادر والراغب فى دفع أسعار باهظة من أجل العروض الممتعة هو الذى دفع شركة بالابان وكاتز إلى زراعة هذه القصور السينمائية وتشييدها.

ولقد عزلت عمارة القصور السينمائية الجمهور عن العالم الخارجى وأتاحت خشبة مسرح توفر المتعة والاستمتاع. وشركة شيكاغو المعمارية برئاسة الأخوين جورج وس. و. راب صممت المسارح ذات الأسلوب الجديد بمزج عناصر التصميم من المناطق الماضية تقريبا والمواقع المؤقتة، ومن بينها تصاميم كلاسيكية فرنسية وإسبانية مع إدخال الفن الزخرفى المعاصر وسرعان ما تأتى لرواد السينما أن يتوقعوا أقواس نصر وسلالم ضخمة فخمة وردهات على جانبيها أعمدة (وهى تستلهم فى هذا قاعة المرايا فى قصر فرساى) وكانت الواجهات ذات طابع درامى بالمثل. وكانت هناك خطوط متعامدة قوية تبرز من خلال أعمدة صاعدة ونوافذ وأبراج تمتد عاليًا فوق الفترينات المتاخمة الرقيقة. والمبنى الرئيسى للعرض قد صُنع من قوقعة صلبة صارمة عليها زخارف من الحصى معلقة فى ضوء أرجوانى رائع وذهبى ولازوردى وقرمزى. وهناك دعامات هائلة من الصلب تسمح لآلاف الناس أن تقف فى شرفة أو شرفتين.

وفى الخارج توجد علامات كهربائية هائلة يمكن رؤيتها على بعد أميال. والعلامات العليا تعلو عدة طوابق عالية وهى مطعمة بعدة ألوان. ووراءها توجد فترينات زجاجية ملونة تعكس الأنوار فى الرواق، وهى تشع جوًا كهربائيًا وتربط خشبة العرض بعمارة الماضى التقليدية ذات الطابع الوقور التراثى.

فإذا ما دخل المرء، فإنه يجد مرشدين يتحركون خلال سلسلة من الردهات والأبهاء والأروقة والاستراحات وقاعات الانتظار، وقد صُممت على نحو مؤثر ومثير. والردهات والأبهاء تجسد بصفة خاصة أكثر بهاء الفانتازيا المعمارية فى

الخارج. والزخارف تحتوى على ثريات رائعة ولوحات معلقة على الجدران والمداخل، وهناك كراسٍ ونافورات غالية، وهناك مساحات واسعة مخصصة للبيانو أو الأورغون التى تُعد للحشود المنتظرة. ولما كان هناك دائمًا صفوف منتظرة، فإن الحفاظ على وصول الزبائن الجدد فى حالة سعيدة كان أمرًا مهمًا أهمية التسلية نفسها شأن الذين سبق أن احتلوا مقاعدهم. وداخل قاعات الاستماع كان كل شخص تتاح له رؤية كاملة للشاشة. والتخطيط السمعى الحريص أكد المصاحبة الأوركسترالية للأفلام الصامتة، ويمكن سماعها حتى فى أقصى مواضع الشرفة.

ولقد قارن أحد المعلقين بين تلك المسارح التى تملكها شركة بالابان وكاتز بالقاعات الخاصة بالبارونات أو الفنادق الكبيرة التى يمكن للإنسان فيها أن يتناول الشاى أو أن يشترك فى حفلة رقص. لقد سعت شركة بالابان وكاتز أن تجعل نصراءها المتزايدين المتحركين يشعرون كما لو كانوا قد عادوا إلى بيوتهم شأن زعماء الأعمال المحدثين.

لقد قدمت شركة بالابان وكاتز رعاية مجانية للأطفال وخصصت غرفًا للتدخين ومعارض للوحات الفنية فى الردهات والأبهاء. وفى أسفل كل قصر سينمائى يوجد ملعب كامل يضم زلاقات وحفرًا فى الرمال من أجل الألعاب وأشياء أخرى للتسلية والترفيه من أجل الأطفال الأصغر الذين يُتركون فى عناية مربيات، بينما آباؤهم فى الأعلى يستمتعون بالعرض.

والأدلاّء المرشدون يحافظون على الذوق واللياقة فى قاعات الاستماع. وهم يرشدون المترددين عبر متاهة القاعات والأبهاء، ويساعدون المسنين والأطفال الصغار ويقدمون أى عون فى حالة الطوارئ. وتقوم شركة بالابان وكاتز بتشغيل طاقم الأدلاّء من طلبة الكليات من الذكور ويجعلونهم يرتدون زيًا موحدًا أحمر مع قفازات بيضاء مع نسيج أصفر من القصب على الكتفين، وتطلب منهم أن يكونوا مؤدبين مطيعين حتى بالنسبة لأوقح المترددين. وجميع الطلبات لابد أن تنتهى بكلمة (أشكرك)، ولا يمكن قبول الحلوان تحت أى ظرف.

ولقد تفوقت العروض المسرحية التى تقدمها شركة بالابان وكاتز حتى على شركة فوكس بتطوير الألمعية المكانية المعروضة وحولتها إلى (نجوم) لتضاهى مارى بيكفورد أو شارلى شابلن. والعروض هى عروض شبه موسيقية متطورة مع وسط فريد وتأثيرات إضائية دقيقة. ولقد احتفت الشركة بموضسات العصر والمغامرات البطولية وكل روائع العشرينيات من زى الشارلستون إلى تمجيد الطيار شارل لندبرج إلى الوسيط الجديد – المذياع. وبالنسبة للأوركسترات وعازفى الأورغن الذين يقدمون موسيقى الأفلام الصامتة اعتمدت شركة بالابان وكاتز أيضًا على نظام النجوم. وأصبح جس كروفورد عازف الأورغن كما اشتهر بأنه نجم شيكاغو فى العشرينيات. وفى عام ١٩٢٣ كان زواجه من زميلته عازفة الأورغن هيلن أندرسون حديث صحف شيكاغو. وعندما أخذ كاتز الزوجين إلى نيويورك ناحت صحف شيكاغو على الخسارة التى أصابت هذه المدينة بالطريقة التى تنوح بها على أبطال الرياضة.

ومعظم الملامح التى وصفناها يمكن مضاهاتها بسهولة بسلسلة قصور السينما الراغبة فى الاستثمار الضرورى. وعلى أى حال، فإن جانبًا من عروض شركة بالابان وكاتز كانت فريدة. ولقد عرضت الشركة أول مسارح لتكون دورًا سينمائية مكيفة الهواء فى العالم، وأتاحت راحة صيفية لا يقدر مواطن الطبقة الوسطى فى الولايات منتصف الغرب الشديدة الحرارة أن يقاومها طويلاً. وبعد عام ١٩٢٦ نجد أن معظم قصور السينما الهامة إما أنها ركبت أجهزة تكييف هواء أو بنت الدور السينمائية حولها.

ولقد كانت هناك تجارب فجة لنفخ الهواء عبر كتل من الثلج. ولكن قبل مسرح سنترال بارك الخاص بشركة بالابان وكاتز كانت معظم دور السينما مغلقة إبان الصيف أو تفتح لحشود قليلة. وجهاز تكييف الهواء فى دور السينما اقتضى غرفة سفلية كاملة وهى تحتاج إلى أنبوب طوله ١٥ ألف قدم ومحركات كهربائية قوة ٢٤٠ حصانًا ودولابى موازنة وزن كل منهما ألف رطل.

وسرعان ما أصبح الصيف ذروة موسم التوجه إلى السينما. وشركة بالابان وكاتز بإستراتيجيتها الخماسية - الموقع، العمارة، الخدمة، عروض المسرح، أجهزة تكييف الهواء – وضعت الإطار لإعادة تجديد التوجه إلى السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية. وقد تبعتها بقية دول العالم بحذر بتبنى هذا النظام أو جانب منه حسبما تقتضى الظروف. وفى معظم المدن الأوروبية نجد المواقع الأولية لدور السينما قائمة فى أحياء الملاهى التقليدية، وإن كان الأمر فى بريطانيا مختلفًا نوعًا ما، فإن عددًا من دور السينما الحسنة الإعداد قد افتتحت فى الأحياء المتطورة لمعظم المدن. وبالنسبة للبلدان الأفقر، وتلك التى لديها مناخات أفضل يعد تكييف الهواء ترفًا مكلفًا. والمترددون على السينما فى الصيف لا يمكن أن يكونوا أكثر شعبية فى أى مكان آخر كما هو الحادث فى الولايات المتحدة الأمريكية. ولقد استغلت هوليوود هذا لإنتاج أفلام كبيرة وطرحتها فى السوق المحلية فى الصيف وفى أماكن أخرى فى العالم فى الخريف.

وسام كاتز مع الاندماج مع شركة (الممثلون المشهورون) حول بنجاح نظام شركة بالابان وكاتز إلى سلسلة دور السينما القومية التى أنشأتها شركة بارامونت. وهناك شركات أخرى سرعان ما تبعت هذا، اندمجت شركة ماركوس لسودى مع م. ج. م. واندمجت شركة وارنر بروس مع مجموعة دورها السينمائية الأولى. لكن لم تتمكن أى شركة من منافسة نجاح أدولف زوكور وبارامونت، ولما كانت حقبة السينما الصامتة قد أوشكت أن تنتهى فإن زوكور وبارامونت كان لديهما أبرز النجوم وأكبر توزيع عالمى وأكبر وأفضل سلسلة دور سينمائية. وهذا الأنموذج عينة للعمل المتكامل الذى تأكدت من خلاله قوة هوليوود.

وهذا النظام الخاص بهوليوود بلغ الذروة فى أيام الاندفاع قبل حلول الكساد الكبير. وهوليوود كمؤسسة صناعية تأتى لها أن تهيمن على عالم التسلية الشعبية على نحو لم تحققه من قبل أى مؤسسة. ولما دخل الصوت فى الفيلم قلل ببساطة من المنافسة مع المسرح والفودفيل. لكن التغير كان فى طريقه وقد سبقه الكساد وظهور التكنولوجيا الجديدة من المذياع والتليفزيون. وهوليوود فى نهاية سنوات

١٩٢٠ وخلال سنوات ١٩٣٠ ووجهت بسلسلة من الصدمات – تناقص الجمهــور، فقدان بعض الأسواق عبر البحار، تهديدات الرقابة، تشريع عدم الاحتكــار. لكنهــا تأقلمت وظلت قائمة بفضل الأسس الصلبة التى وضعها روادها.

المراجع

Balio, Tino (ed.) (1985), The American Film Industry.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin (1985), The Classical Hollywood Cinema.

Gomery, Douglas (1986), The Hollywood Studio System. (1992), Shared Pleasures.

Hampton, Benjamin B. (1931), A History of the Movies.

Jobs, Gertrude (1966), Motion Picture Empire.

Koszarski, Richard (1990), An Evening's Entertainment.

رودلف فالنتينو

(١٨٩٥ – ١٩٢٦)

نشرت صحيفة (شيكاغو تريبون) يوم ١٨ يوليو ١٩٢٦ فى افتتاحيـــة غيـــر موقعة أنه قد وجد جهاز بارود أطلق دخانًا قرنفليًا اليوم داخل مرحاض للرجال فى الجانب الشمالى من شيكاغو. ولقد ألقت الصحيفة اللوم على هذا الانحطـــاط إلـــى التخنث فى التصرُّفات من جراء أفلام نجم سينمائى. وقد فعل هذا ترويجًـــا لفيلمـــه الأخير: إنه رودلف فالنتينو. والنجم تحدى المؤلف المجهـــول لموضـــوع "دخـــان البارود القرنفلى"، وأرجع هذا إلى مباراة فى الملاكمة فشل المحرر فـــى إظهـــار الأمر الحقيقى. ومع هذا سُويت المسألة بشكل مالى وفى الشهر التـــالى يـــوم ٢٣ أغسطس أقام النجم البالغ من العمر ٣١ عامًا فى مستشفى بنيويورك مـــن جـــراء مضاعفات جراحة لاستئصال قرحة.

وبعد وفاة فالنتينو غير المتوقعة فإن رد الفعل اللاذع من جانب الأمـــريكيين تمت تنحيته جانبًا؛ نظرًا لأن النساء اللواتى يعدهن النـــاس لفتـــرة طويلـــة عمـــاد المعجبين بالنجم قدمن برهانًا عامًا على إخلاصـــهن للممثـــل. وكتبـــت صـــحيفة نيويورك تايمز أن حشدًا من ٣٠ ألف معظمهم من النساء والفتيات وقفوا صـــفوفًا لعدة ساعات لإلقاء نظرة وداع على جسمان الممثل الراقـــد فـــى كنيـــسة كامبـــل. ولاحظت الصحيفة أن النائحين هؤلاء تسببوا فى هياج لم يـــسبق لـــه مثيـــل فـــى نيويورك. وهستريا الجنازة التى تشمل أنباء عن عمليات انتحار دفعت الفاتيكان إلى إصدار بيان يندد فيه "بالجنون الشديد المتمثل فـــى الكوميـــديا المأســـاوية للعبـــادة الصنمية الجديدة".

لم يكن فالنتينو النجم الأول الذى يروق للنساء، ولكن فى السنوات التى أعقبت وفاته كان تأثيره على النساء مما يمكن وصفه بأنه أسطورة هوليوود. ويظل اسم رودلف فالنتينو واحدًا من القلة فى هوليوود فى عصر السينما الصامتة لايزال يحوم فى خيال الناس؛ إنه شخصية أسطورية ذات هالة من الغموض الجنسى المثير. وذكورة فالنتينو جرى الشك فيها فى سنوات ١٩٢٠ فقد سبق له أن عمل كراقص محترف يرافق النساء مقابل أجر بسبب تطرفه فى الزى الضيق وبسبب استسلام واضح لزوجة قوية الإرادة وهى الراقصة المثيرة ناتاسا رمبونا. ولقد بدا فالنتينو فى نظر الكثيرين أنه يمثل بصورة مصغرة الإمكانيات المختلفة للذكورة المخنثة، وقد جرت مناقشات مستفيضة وانتقادات فى الدعايات التى تهاجم النساء والمجلات العامة والروايات الشعبية فى العصر.

لقد جاء فالنتينو إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١٣ كمراهق. وبعد أن أصبح راقصًا محترفًا فى مقاهى مدينة نيويورك خاطر بالذهاب إلى كاليفورنيا عام ١٩١٧، واشترك فى السينما فى أدوار صغيرة، ثم أخذ يؤدى دور نمط المغتصب المغوى الشرير الأجنبى. وتنطلق الأسطورة من أن جون ماتيس، وهو كاتب سيناريو لشركة مترو، رأى فيلمه "عيون الشباب" (١٩١٩) فاقترح عليه أن يقوم بدور البطل المستهتر الملعون فى إنتاج ركس إنجرام لفيلم "أربعة رجال خيالة فى سفر الرؤية" (١٩٢١) ولقد حقق الفيلم نجاحًا مدويًا. وحسب بعض التقارير أنه أكبر فيلم در أرباحًا من شباك التذاكر طوال عقد من السنين.

ومن خلال الأفلام التالية أصبح فالنتينو يمثل حسب كلمات أدلاروبرز سنت جونز "قيثارة الجسم"، المكافئ الذكر لمُغْوِيَة الرجال. ولقد جرى استغلال عرقية فالنتينو المثيرة عمدًا من جانب هوليوود باعتبارها مجال النقاش حول "شعبية فالنتينو" بين النساء، كما كانت هناك مناقشات فى الصحافة باعتباره يشكل تهديدًا مباشرًا للأمريكيين. وفيلم "الشيخ" (١٩٢١) الذى حقق نجاحًا كبيرًا جعل فالنتينو نجمًا كبيرًا وثبت صورته المغوية، لكنه لم يكن قانعًا بأداء دور "الشيخ" للأبد وبدأ يطالب بأدوار مختلفة. وبعد أداء حساس فى فيلم "الدم والرمل" (١٩٢٢) وظهوره

فى أفلام أخرى يجرى تذكرها على نحو أقل (مثل "وراء الصخور" عـام ١٩٢٢) أصبح فالنتينو موضوعًا فى موضع الشك من جانب شركة "الممثلون المـشهورون – لاسكى" بسبب مطالبته بالهيمنة على إنتاجه. وإبان غيابه عن الـشاشة برهنـت عبادة فالنتينو على شعبيته الشديدة. ولقد عاد إلى الشاشة فى دراما أزياء تاريخيـة مثيرة فى فيلم "السيد بوفكير" (١٩٢٤) حيث أبدى فيه أداءً دقيقًا رائعًا فى دور دوق يتنكر فى زى مزيف كحلاق.

وخير أدوار فالنتينو هو فى "السيد بوفكير" و"النسر" (١٩٢٥) وهـذه الأدوار تؤكد ألمعياته الفكهة وقدرته على التحرك بشكل تعبيرى. وهذه الأدوار تتعـارض مع الكليبسات التى راجت عن عمل فالنتينو (خاصة فيلم الشيخ) مما أوحـى بأنـه ممثل فائق؛ حيث إن قدرته الفنية المحدودة لا يعوضها إلا جماله وإغواؤه الجنـسى للمعجبات. وعلى أى حال فإن النجاح المحدود لفيلم "السيد بوفكير" خارج المنـاطق الحضرية إنما يبرهن (على الأقل بالنسبة للأستوديو) أن هيمنة السيدة فالنتينو على زوجها المستأنس يشكل خطرًا على عوائد شباك التذاكر. وبعـد فيلمـين مخيبـين للآمال وانفصال عن زوجته كانت (عودة) فالنتينو بفيلم (النسر) الذى أجـاد كتابـة السيناريو له لوينتش بالتعاون مع هانس كرالى، ومن السخرية أن آخر فيلم لفالنتينو (ابن الشيخ) هو محاكاة ساخرة للطريقة التى أوجدت فى البداية "العاشـق العظـيم" الذى اشتهر قبل هذا بخمس سنوات فقط.

جايلين سنودلار

مختارات من الأفلام

The Four Horsemen of the Apocalypse (1921), The Sheik (1921), Blood and Sand (1922), Monsieur Beancaire (1924), The Eagle (1925), The Son of the Sheik (1926).

المراجع

Hansen, Miriam (1991), Babel and Babylon.

Morris, Michael (1991), Madam Valentino.

Studlar, Gaylyn (1993), Valentino, "Optic Intoxication" and Dance Madness.

Walker, Alexander (1976), Valentino.

جوزيف م. شنيك
(١٨٧٧ – ١٩٦١)

من بين الشخصيات التى وصلت إلى مصاف القوة فى هوليوود إبان حقبة الأستوديو نجد جوزيف م. شنيك وأخاه الأصغر نيقولاس، وربما كان لهما أعظم رسالات الحياة الفنية بروزًا (إذا ما جرى فحص المسألة). والأخوان وهما فى أوجهما أدارا أستوديوهين كبيرين، بينما جو شنيك عمل من وراء الستار كرئيس لشركة (الفنانون المتحدون) وبعد ذلك لشركة فوكس للقرن العشرين، وأدار نيك شركة لوى والشركة الثانوية التابعة لها والشهيرة مترو جولدوين ماير. وكأعظم أقطاب السينما كان الأخوان شنيك مهاجرين – وفى حالتيهما هاجرا من روسيا. لقد قدما إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٨٩٢، وشبّا فى مدينة نيويورك حيث شيدا عملاً ترفيهيًا ناجحًا فى أحد المتنزهات، وقد ازدهرا بمرور الوقت وزودا شركة لوى بمسرحيات الفودفيل.

ولقد برز نيك شنيك كرئيس لشركة لوى، وهو مركز شعلة لمدة ربع قرن. وجو – من جهة أخرى – كان أكثر استقلالاً وانطلق بطريقته الخاصة. ومع بواكير سنوات ١٩٢٠ انتقل إلى هوليوود وأصبح مدير أعمال الفنانين روسكوى (فاتى) وأوبكل ديستركيتون والأخوات الثلاث تالمارج. ولقد تزوج جو نورمان تالمارج فى عام ١٩١٧ بينما كيتون تزوج ناتالى وخلال سنوات ١٩٢٠ بلغت الأسرة الممتدة من شنيك – كيتون – تالمارج – ناتالى إلى قمة صرح هوليوود من الشهرة والقوة. وبعد طلاق شنيك عام ١٩٢٩ لعب دور عازب هوليوود فى الحقبة الذهبية كما عمل فى دور المستشار للنجوم من ميرل أوبرون إلى مارلين مونرو، وانطلقت الشائعات حول علاقته بهن.

ولقد كون شنيك خلال سنوات ١٩٢٠ علاقة متينة مع شركة (الفنانون المتحدون) ومن خلالها أدار توزيع أفلام النجوم الذين كان يديرهم. والتحق فى نوفمبر ١٩٢٤ بالشركة كرئيس لها. وعلى أى حال حتى وهو رئيس الشركة استمر يعمل مع الفنانين الذين رعاهم وقدم لهم عددًا من أفلامهم بما فى ذلك بستركيتون الفيلمية "الجنرال" (١٩٢٧) و"الباخرة بيل الأصغر" (١٩٢٨). وفى عام ١٩٣٣ أنشأ شركته الخاصة للإنتاج (سينما القرن العشرين) بالاشتراك مع داريل ف. زانوك؛ وحصل على تمويل مالى من أخيه العامل فى شركة لوى. وعندما أصبحت شركة (سينما القرن العشرين) شركة (فوكس للقرن العشرين) بعد عامين احتفظ بالسيطرة ومرة أخرى بفضل المعونة من أخيه. ولهذا بينما كان زانوك يدير التصوير عمل جوشنيك من وراء ستار وهو ينسق التوزيع على نطاق العالم ويدير سلسلة دور مسارح شركة فوكس للقرن العشرين العالمية.

وخلال أواخر سنوات ١٩٣٠ قدم شنيك ورؤساء الأستوديو الآخرون رشوة لوبلى ببوف من اتحاد العارضين لكى يبقوا مسارحهم مفتوحة للأفلام. وفى الوقت نفسه قام المحققون الحكوميون بالتحرى عن هذا الابتزاز وأدانت بيوف. وكان على أحد أقطاب السينما أن يتجه للهدف ويستفيد من سقوط الآخرين. ولما كان شنيك قد أدين بحنث اليمين، فإنه أمضى ما بين أربعة وخمسة أيام فى سجن فيدرالى فى دانبورى بولاية كونكتيكت. وفى عام ١٩٤٥ حصل على عفو من كل الاتهامات من جانب الرئيس الأمريكى هارى ترومان.

ولقد تماسك الأخوان أثناء المناخ الاقتصادى المرير فى سنوات ١٩٥٠. وخلال الفترة التى أصبحت فيها طرقهما التى يتبعانها لحوالى ٣٠ سنة غير مجدية وقديمة مع وجود جماهير جديدة ومنافسة جديدة من التليفزيون فقد الأخوان شنيك مكانتيهما فى القوة. وحتى صانع الصفقات إبان سنوات ١٩٥٠ لشنيك وصديقه فى الوقت نفسه لسنوات طويلة أسس شركة سينمائية اسمها تود – أو وأنتج فيلم "أوكلاهوما!" (١٩٥٢) وعددًا من أفلام القمة. ومع هذا فى النهاية أعجز التقدم فى السن شنيك عن مواجهة المصادمات فى هوليوود كرجل عجوز ممرور يعيش على حافة الصناعة التى ساعد فى إيجادها.

والأكثر من عملية الرشوة نجد أن هذه النهاية الأليمة لرسالة حياتهما الفنية الرائعة قد سلبت الأخوين شنيك دورهما الحق فى التاريخ السينمائى. وكلاهما يستحقان الثناء على بناء هوليوود لتصبح أقوى عمل سينمائى فى العالم خلال سنوات ١٩٢٠ و١٩٣٠.

دوجلاس جومرى

مختارات من الأفلام

As Producer

Salome (1918), The Navigator (1924), Camille (1927), The General (1927), Eternal Love (1929), Abraham Lincoln (1930), DuBarry: Woman of Passion (1930).

سيد جرومان
(١٨٧٩ – ١٩٥٠)

إبان سنوات ١٩٢٠ لم يكن هناك عارض سينمائى فى الولايات المتحدة الأمريكية أكثر شهرة من سيد جرومان. ولم يكن هناك مسرح أكثر شهرة من قصر الصين الذى يملكه جرومان فى حى البوليفار فى هوليوود. لقد كان يستمتع بمكانته باعتباره قطب القصور السينمائية، وهو مسعور شهرة بكل تقدير وهو رائع فى مجال الانطباعات المشهورة العالمية فى الأسمنت.

وحسب الأسطورة السائدة فإن نورما تالمارج خطت على كتلة من الأسمنت المبتل وهى تزور المسرح الصينى أثناء بنائه ومن ثم فقد ظهرت الأدوات الشعبية المسرحية وحدث أن جلب جن أوترى جواده الفائز ليطبع أربع حوافر على طول الأسمنت وركبه آل جولسون، والصورة الجانبية لجون باريمور وقبعة توم ميكس العالية ونظارة هارولد ليود.

ويجب تذكر جرومان أيضًا لاختراعه العرض المسرحى الاستهلالى على خشبة المسرح؛ وكانت هناك عروض حية تسبق الأفلام الصامتة، وكان للموضوع علاقة بالفيلم الروائى. وإبان سنوات ١٩٢٠ كان جرومان صاحب شهرة عالمية بحق بسبب هذه العروض الاستهلاكية. وقبل فيلم سيسل ب. دى ميل "ملك الملوك" (١٩٢٧) كان لدى جرومان طاقم من أكثر من مئة تمثيلية تقدم مناظر رائعة منفصلة لأسر الجمهور وإبهاجه.

وكان سيد جروم فى البداية يقدم عملاً أرستقراطيًا بالاشتغال مع والده فى عروض الخيام إبان حمّى الذهب عام ١٨٩٨ ولما اغتنى ديفيد جرومان بشكل مؤقت نقل الأسرة إلى سان فرنسيسكو ودخل صناعة الفيلم الوليدة إبان العقد الأول من القرن العشرين. ولقد حوّل الأب والابن واجهة مخزن بسيط فى سان

فرنسيسكو إلى مسرح مزخرف فريد يدر أرباحًا كبيرة. وقد قضى زلزال سان فرنسيسكو عام ١٩٠٦ على المنافسة. ومن بداية متجددة سرعان ما أصبح آل جرومان أصحاب قوة ونفوذ فى صناعة عرض الأفلام محليًا.

وسيد الابن تحرك إلى لوس أنجلوس ليترك بصمته على العالم، وبعد عقد من السنين افتتح فى فبراير ١٩١٨ مسرح المليون دولار فى قلب المدينة التجارى فى لوس أنجلوس. وهذا المسرح أصبح أول وأعظم قصر سينمائى فى شيكاغو وهو مكون من عناصر تصميمية إسبانية قديمة مع لمسات بيزنطية مما أثر على معظم التصميم المستقبلى. وفى ٢٤٠٠ مقعد يمكن لمدينة لوس أنجلوس أن تشاهد خير الجهود السينمائية التى تقدمها شركات هوليوود التى فى الجوار. وبعد أربع سنوات اتبع جرومان هذا النجاح بقصر سينمائى عصرى فى بوليفار هوليوود.

ولكن المسرح الصينى كان التتويج الشخصى العظيم لسيد جرومان. وفى الافتتاح الكبير يوم ١٩ مايو ١٩٢٧ حضر د. و. جريفيث ومارى بيكفورد وأثنَيَا على إنجاز جرومان. وفى خارج القصر كان هناك سقف هيكلى من البرونز الأخضر يعلو ٩٠ قدمًا على مدخل يشبه معبدًا شرقيًا. وفى الداخل ثريا كبيرة مركزية تسطع وهى معلقة على ارتفاع ٦٠ قدمًا فوق ٢٠٠٠ مقعد فى قاعة مسرح مضاءة باللون الأحمر ومرصعة بقطع صينية فنية موشاة باليشم والذهب، حتى إن إبداعات جرومان المسرحية الرائعة ثبت أنها غير مناسبة حيث إن صناعة هوليوود كانت تقتضى السيطرة على ذراع العرض فى العمل السينمائى.

وخلال الكساد الكبير احتاجت هوليوود لمديرين يتبعون الأوامر من مكتب مركزى وليس ممولين رائدين. ودخول الصوت فى الفيلم جعل أعمال جرومان عتيقة لا تصلح. ومع عام ١٩٣٠ نجد أن أستوديو فوكس القوى القائم على بعد أميال قليلة من المحيط الباسفيكى امتلك المسرح الصينى، وأصبح سيد جرومان العارض العجيب وصديق نجوم السينما الصامتة مجرد موظف من ضمن الموظفين.

ولقد ازداد جرومان شهرة إبان سنوات ١٩٣٠ و١٩٤٠ فى أعين الجمهـــور المتردد على السينما، ولكن كانت أيام أوجه قد انتهت وكان جرومان أشبه بـــالنجوم التى انطفأت وهو يعمل بمقتضى عقد ويتلقى الأوامر من أقطاب الأستوديو، وهـــو يساعد على رواج آخر مشروع للأستوديو. إن ظهور وسقوط سيد جرومان يوازى تاريخ صناعة السينما فى الولايات المتحدة الأمريكية من البدايات الحرة للجميع إلى السيطرة الشديدة من جانب عمالقة هوليوود المتحدين.

دوجلاس جومرى

المراجع

Gomery, Douglas (1992), Shared Pleasures.

Sid Grauman and Gloria Swanson (in foreground) attending the Hollywood premiere of Leonce Perret's Madame Sans-Gene at Grauman's Chinese Theatre in 1925.

الانتشار العالمى المتسع للسينما

بقلم: روث فاسى



هيمن على الانتشار العالمى المتسع للسينما التوزيع والعرض لأفلام هوليوود رغم حقيقة تذهب إلى أن إنتاج الأفلام قد حدث فى العالم كله منذ بداية القرن العشرين. والوسائل الأولى لإنتاج الأفلام وعرضها قد تطورت بالفعل فى وقت واحد فى فرنسا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية فى حوالى عام ١٨٩٥ مع أولى الأفلام النمطية التى تركّب اللقطات المنفصلة لمناظر أو حوادث مفردة. وكثير من هذه الأفلام المبكرة قد أبهج النظّارة بسبب النقل الأصيل لجزئيات (الواقع). وقد تمسك المبتدعان الفرنسيان أوجست ولويس لوميير بالإمكانات التجارية الكامنة فى القدرات التوثيقية للوسيط الفنى الجديد. وقد درّبا فريقًا من المصورين والعارضين لعرض الأفلام السينمائية على نطاق عالمى وقد سجلا اتساعًا جديدًا أينما توجها. ومع نهاية يوليو ١٨٩٦ حملا الاختراع الجديد إلى لندن وفيينا ومدريد وبلجراد ونيويورك وسنت بطرسبرج وبوخارست وقد أوجدوا اهتمامًا واسع الانتشار بعروضهما السينمائية المثيرة والمألوفة على السواء. ومع نهاية العام طافا حول العالم وهما يقدمان ظاهرة السينما إلى مصر والهند واليابان وأستراليا. وفى الوقت نفسه نجد أن جهاز العرض الذى ابتكره توماس أديسون وهو الفيتاسكوب كان ينشر الوسيط الفنى هذا فى الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا.

ومع بداية القرن العشرين كان إنتاج الصورة المتحركة أساس صناعة هامة متاحة لأى ممول متحمس معه قليل من رأس المال ويجيد استغلاله. وأول فيلم روائى عالمى مدته أطول من ساعة زمنية لم يتم فى فرنسا أو الولايات المتحدة الأمريكية، بل تم فى أستراليا حيث جرى إنتاج فيلم "قصة عصابة كلى" وفى عام ١٩٠٦؛ وقد أنتجت شركة ج. و. ن. تنت المسرحية هذا الفيلم بدون الاستفادة من أى توفر أساس صناعى مهما يكن. ومع عام ١٩١٢ أنتجت أستراليا ثلاثين فيلمًا روائيًا كما تم إنتاج أفلام روائية طويلة أيضًا فى النمسا والدينمارك وفرنسا وألمانيا واليونان والمجر (بلغ الإنتاج فى سنة ١٩١٢ وحدها ١٤ فيلمًا روائيًا) واليابان والنرويج وبولندا ورومانيا وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية ويوغوسلافيا.

ورغم الطاقة والالتزام المتمثلين فى صناعة الأفلام فى هذه الفورة المبكرة، فإن الإنجازات المفردة فى حقبة الإنتاج كان عليها أن تبرهن على أهمية أقل فى الابتكارات فى تنظيم العمل بتحديد شكل التجارة السينمائية العالمية. ومرة أخرى كانت فرنسا هى أول من أخذ زمام المبادرة فى إطار التوزيع الخارجى. ومع عام ١٩٠٨ شركة الأخوين باتيه بجانب الإنتاج أسست شبكة من المكاتب لترويج منتجاتها - أسسا أعمالاً درامية قصيرة وسيناريوهات كوميدية - فى مناطق تشمل غرب أوروبا وشرقها وروسيا والهند وسنغافورة والولايات المتحدة الأمريكية نفسها. وفى الحقيقة فإن باتيه فى عام ١٩٠٨ أصبح ممولاً مفردًا كبيرًا للأفلام فى السوق الأمريكية. والأفلام من إنتاج الشركات الفرنسية الأخرى، وكذلك الإنتاج البريطانى والإيطالى والدينماركى كانت توزع بالمثل على نطاق عالمى فى ذلك الوقت. وفى المقابل فإن العمل الأجنبى النادر نسبيًا كانت تقوم به بيوت الإنتاج الأمريكية. ورغم أن شركتى فيتاجراف وأديسون الأمريكيتين كانتا ممثلتين فى أوروبا، فإن عملاءهما كانوا مهتمين أكثر بشراء الأفلام الأوروبية لتوزيعها فى الولايات المتحدة الأمريكية أكثر من اهتمامهم بترويج منتجاتهم هم فى الخارج.

هوليوود تصعد إلى مصاف الهيمنة

إذا كانت هناك إشارة مبكرة واهنة على هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية المستقبلية فى المجال الخارجى، فإن انسيابية تنظيم عمل الصناعة الأمريكية فى سوقها المحلية كان قائمًا فى أسس قوتها الاقتصادية فى الخمس عشرة سنة الأولى من القرن العشرين. والسوق السينمائية داخل الولايات المتحدة الأمريكية كانت - وظلت - إلى حد بعيد الأكثر ربحية فى العالم. وفى السنوات التى سبقت الحرب العالمية الأولى ركز المنتجون الأمريكيون على تدعيم تلك السوق لتكون تحت سيطرتهم. وكما نوّه كريستين تومبسون (١٩٨٥) فإن دخول الأمريكيين فى فترة متأخرة نسبيًا فى تجارة الفيلم العالمية يمكن فهمه فى ضوء الأرباح المنتظرة أكثر التى يُنتظر جنيُها فى المجال المحلى، والسوق الفرنسية - فى المقابل كانت صغيرة

نسبيًا ومن ثم لم يقتض الأمر من المنتجين الفرنسيين الانتظار طويلاً للتطلع إلى الخارج. والحجم الكبير لمجال المعروض الأمريكى شجع على تطبيق ممارسات عمل قياسية بما فى ذلك مزيد من الوسائل النسقية والفاعلية فى الإنتاج والتوزيع.

وعلى الرغم من أن نظامًا متكاملاً عموديًا للغاية للتنظيم الصناعى لم يبزغ حتى سنوات ١٩٢٠، فإن الأفرع المختلفة للصناعة كانت تميل من ذى قبل نحو التجميع فى سنوات ١٩١٠. ومع غالبية القوة الاقتصادية المتركزة فى أيدى حفنة صغيرة نسبيًا من اللاعبين فإن الشركات الأكبر كانت قادرة على أن تعمل على أساس احتكارى فريد وهى تحمى بشكل جمعى مصالح الشركات القائمة على حساب القادمين الجدد – سواء كانوا محليين أو عالميين – والنتيجة هى أنه بعد عام ١٩٠٨ ازداد الأمر صعوبة بالنسبة للشركات الأجنبية أن تحصل على تفوق على مجال العرض الأمريكى. وتضمينات هذا الموقف بالنسبة للتاريخ التالى للسينما العالمية كانت بعيدة المدى للغاية. وكان هذا يعنى أن المنتجين الأمريكيين كان لديهم تفوق دائم وفريد على سوقهم المرتجلة الاستثنائية مما مكنهم من إعادة تجميع تكاليف المنتجات الباهظة أو مكنهم من أن يجنوا أرباحًا حتى قبل أن يدخلوا سوق التوزيع فى أعالى البحار. ونتيجة لهذا فإن الصناعة الأمريكية استطاعت أن تطرح سلعًا ممولة للغاية تفوق منافسيهم العالميين فى إطار كل من القيم الإنتاجية والاعتماد على الإمدادات. زيادة على ذلك فمع تغطية التكاليف بشكل كبير فى المجال المحلى نجد أن المنتجين الأمريكيين الأكثر سخاء يمكن تقديمهم للعارضين الأجانب بأسعار مربحة. وباستعادة النظر فى هذه الأمور يتضح أن السيطرة الفعالة للسوق المحلية على يد المنتجين الأمريكيين كانت هى العامل الذى أفضى إلى أن تصبح تجارة السينما العالمية عملاً من جانب واحد.

ومع ذلك فإن السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى تكشف أن حتمية هذا الوضع لم تكن واضحة بالمرة سواء بالنسبة للمنتجين الأمريكيين أو الأوروبيين الذين كانوا يتمتعون بنجاح هائل فى المجال العالمى. والفرنسى ماكس ليندر الذى كان يعمل لشركة باتيه ربما كان الكوميدى الأكثر شعبية فى العالم ولم يكن قد

واجه بعد منافسة من مهرجى هوليوود مثل شابلن أو كيتون. وشركة نورديسك الدينماركية كانت توزع ٣٧٠ فيلمًا فى السنة مع عام ١٩١٣ مما جعلها الثانية بعد شركة باتيه فى نطاق المبيعات العالمية، وكانت نجمتها آستانيلسن تتمتع بنجاح عالمي. وكانت إيطاليا تقدم أجمل العروض البارزة على الساحة العالمية وأنتجت ملاحم تاريخية كبرى مثل فيلم "كوفاديس" (انريكو جوانتزولى، ١٩١٣). وحتى عندما تسببت الحرب فى توقف الصناعات السينمائية عبر أوروبا الغربية وأغلقت الأسواق فيما عدا الأسواق المحلية أمام الإنتاج الفرنسي كان الأمريكيون بطيئين فى توسيع منتجاتهم الخارجية. بل بالأحرى بدلاً من التعامل مباشرة مع غالبية الزبائن الأجانب سمحوا لمعظم عملهم فى أعالى البحار أن يقوده وكلاء المبيعات الأجنبية الذين أعادوا تصدير الأفلام الأمريكية من لندن إلى جميع أنحاء العالم. ولم يحدث إلا مع عام ١٩١٦ أن فرض الإنجليز تعريفة جمركية على تجارة الفيلم الأجنبى، ومن هنا تحول مركز التوزيع السينمائى من لندن إلى نيويورك والزيادة المترتبة فى السيطرة الأمريكية على المبيعات والتأجيرات الأجنبية شجعت المنتجين والموزعين على اتخاذ مزيد من الوقفة الفعالة والضمنية فى التجارة الخارجية.

وبين ١٩١٦ و١٩١٨ تزايد مدى تمثيل الصناعة الأمريكية عبر المحيطات فى الأسواق، وقد فضلت بعض الشركات تعيين وكلاء عبر المحيطات لكى يمثلوها بينما شكلت شركات أخرى فروعًا ثانوية للعمل فى التوزيع الخارجى. وشركة يونيفرسال التى أسست تسهيلات فى التوزيع فى أوروبا قبل الحرب بادرت بإنشاء فروع جديدة فى الشرق الأقصى، بينما أسست فوكس مجمعًا من الوكالات والأفرع فى أوروبا وأمريكا الجنوبية وأستراليا. وشركة "الممثلون المشهورون – لاسكى" وشركة جولدوين عملتا كلتاهما من خلال وكالات فى جنوب أفريقيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا وإسكنديناڤيا وأمريكا الوسطى وأوروبا. وبينما تتضمن هذه النماذج الخاصة بالتوسع معيارًا للتنافس وخاصة فى أوروبا، فإن من الملاحظ أن هذه الشركات الأربع دبرت أن تحيط المعمورة كلها بشبكات إقليمية. وفى عام ١٩٢٠ توقفت الصادرات الأمريكية من الأفلام المعروضة عند رقم ١٧٥ مليون و٢٣٣ ألف قدم، وهو خمسة أضعاف الرقم قبل الحرب. ومن هذا الوقت فصاعدًا

استطاعت الصناعة أن تعتمد على الأقل على ٣٥% من إجمالى الدخل من مصادر خارجية. ومع الصناعات فى فرنسا وإيطاليا التى كانت قوية فى السابق، فإنها تناقصت تناقصًا حادًا ومن هنا وجدت الشركات الأمريكية نفسها فى وضع غير معتاد من التفوق العالمى.

وقد حصلت الصناعة الأمريكية طوال فترة الفيلم الصامت على مساعدة فى عملياتها الخارجية من وزارتى الخارجية والتجارة. والمكاتب القنصلية الأمريكية تكاتفت فى جمع ثروة من المعلومات متعلقة بتجارة السينما بما فى ذلك أفضليات الجمهور والظروف المؤثرة فى العرض وأوجه نشاط المنافسين. وفى عام ١٩٢٧ نجد ديل هايس رئيس رابطة التجارة للصناعة (منتجو الصور المتحركة والموزعون من الولايات المتحدة الأمريكية) قد حصل بشكل ناجح على موافقة الكونجرس لإنشاء قسم للصور المتحركة داخل وزارة التجارة على أساس أن الصور المتحركة تعمل باعتبارها "رجال مبيعات صامتين" للصور الأمريكية للجماهير على نطاق العالم. وقد أعاد هايس كتابة الشعار الإمبريالى فى القرن التاسع عشر من أن التجارة تتبع العلم فقال الآن إن "التجارة تتبع الأفلام". وفى الحقيقة يبدو أنه من المحتمل أن عرض هوليوود الواضح للوفرة المادية كان هو نفسه عامل جذب للجماهير فى الداخل والخارج على السواء.

الحماية

وبنيما قد يكون ميل هوليوود المتجه إلى الدعاية غير الرسمية هو الذى نسب لها أصدقاء بين الجماهير الشعبية والكونجرس الأمريكى إلا أنه قد أثار أيضًا تعارضًا للإنتاج الأمريكى بين الحكومات الأجنبية. وفى عام ١٩٢٧ أعربت الحكومة البريطانية عن الاهتمام بأن ٥ % فقط من الأفلام المعروضة فى الإمبراطورية البريطانية هى من أصل إمبراطورى، بينما الغالبية العظمى كانت أمريكية، وهذا يعكس القيم والسلع والموضة الأمريكية. وكان هناك جدل فى البرلمان انتهى إلى أن الإمبراطورية من الأفضل لها أن تخدمها الأحلام التى

تعكس القيم والسلع ذات الطابع الاستعمارى. وكانت المجادلات عن التأثير الثقافى لهوليوود جزءًا من الخطاب الواسع للنزعة المعادية للولايات المتحدة الأمريكية بين الصفوة المثقفة الأوروبية. لقد خشيت القوميات الثقافية البورجوازية من التأثير المتجانس لثقافة الحشد الأمريكية حيث إن التمثيل الواضح السابق للطبقة والقومية مثل الزى والحركات تزايد عدم التباين فيها. ومن السخرية أن هيمنة هوليوود نفسها أفادت كحافز وراء المبادرات الحكومية لتدعيم صناعة الفيلم فى بريطانيا بمثل ما كان الحال فى عديد من الدول الأخرى. وبعيدًا تمامًا عن المسائل الأيديولوجية، فإن الأرباح الكثيرة كانت معرضة للخطر بالنسبة لتناقص عوائد شباك التذاكر: لقد شكلت بريطانيا أكثر سوق مربح خارج الولايات المتحدة الأمريكية مما درّ ١٦٥ مليون دولار من شباك التذاكر فى عام ١٩٢٨، ومستواها من الإنتاج السينمائى توقف عند ٤٤ فيلمًا روائيًا (٤,٨٥% من الأفلام المعروضة) مقابل ٧٢٣ فيلمًا (٨١%) مستوردة من الولايات المتحدة الأمريكية. وفى فرنسا نجد أن النسبة من الإنتاج المطروح محليًا والمعروض أكثر قليلاً حيث يوجد ٧٤ فيلمًا روائيًا فرنسيًا تم عرضها (١٢,٧%) مقابل ٣٦٨ فيلمًا مستوردة من الولايات المتحدة الأمريكية (٦٣,٣%).

والأمة الأوروبية الوحيدة التى فيها الإنتاج المحلى يتجاوز الواردات فى أواخر سنوات ١٩٢٠ هى ألمانيا. لقد بدأ الإنتاج التجارى فى التطور فى ألمانيا من حوالى عام ١٩١١، لكنه لم يكن بارزًا وسط المنتجين الأوروبيين فى بواكيرهم. وإبان الحرب العالمية نجد أن عزلة ألمانيا عن المصادر الفرنسية والبريطانية والإيطالية والأمريكية الخاصة بالإمدادات من الأفلام شجع الإنتاج المحلى. وبعين تقع على كل من المتعة وقيم الدعاية للوسيط الفيلمى ساعدت الحكومة الألمانية على تأمين تطوير الصناعة المحلية. وقد أفضى اندماج عدة شركات إلى تكوين الاتحاد السينمائى الكبير (أوفا) الذى كانت الدولة تموله سرًا. وبالإضافة إلى تسهيلات الحكومة للأستوديوهات (ويشمل هذا مجمعًا فنيًا حكوميًا تم تشييده فى عام ١٩٢١ فى نورمبرج بالقرب من بوتسدام) أفادت أيضًا كموزع فهو يقوم بتسليم منتجات الأستوديوهات الألمانية الأخرى بالإضافة إلى إنتاجه الخاص. وفى سنوات ١٩٢٠

واصلت الحكومة تقديم الاكتتابات الرأسمالية بما في ذلك شركة نورديسك الدينماركية ومجموعة من الشركات السينمائية الأجنبية. على عكس فرنسا التي ركزت الآن أساسا على الإنتاج للاستهلاك المحلي ظلت ألمانيا ملتزمة بالتوسع في المجال الخارجي. وفي الحقيقة كانت في حاجة إلى أموال من الأسواق الخارجية لتعزيز مستواها في الإنتاج وعدد الأفلام المنتجة بلغت الذروة إلى ٦٤٦ فيلمًا عام ١٩٢١ (مقابل ٨٥٤ فيلمًا أنتجتها هوليوود في تلك السنة). وبعد هذا انهار الإنتاج إلى حوالي ٢٠ فيلمًا سنويًا أو بشكل فج ثلث إنتاج هوليوود في نهاية عقد السنين.

وكانت ألمانيا في مقدمة المبادرات التي صُممت لمواجهة هيمنة هوليوود في أوروبا. وفي عام ١٩٢٥ عندما كانت المساهمة الأمريكية في السوق الألمانية آخذة في الزيادة استجابت الحكومة بوضع خطة (عارضة) صممت للحد من نسبة الأفلام الأجنبية التي تُعرض في السوق المحلية الألمانية. وفي الحقيقة فإن التنظيم الجديد قرر أن الأفلام المستوردة كل عام يجب أن تكون مساوية في العدد للأفلام التي يتم إنتاجها في ألمانيا. وفي عام ١٩٢٧ بلغت الأفلام الألمانية ما مجموعه ٢٤١ فيلمًا روائيًا، وشكل هذا ٤٦,٣% من العدد الكلي للأفلام المعروضة في تلك السنة. والواردات الأمريكية لم تصل إلا إلى ٣٦,٨% والباقي تم جلبه من تنوع من المصادر الأجنبية الأخرى. والخطة (الكارثة) مهدت الطريق لأنواع مماثلة عديدة لتشريع الحماية للأمم المنتجة للأفلام في أوروبا: النمسا، المجر، فرنسا، بريطانيا، وأستراليا، والجميع طرحوا تشريعًا يحدد حصة لكل نوع في أواخر سنوات ١٩٢٠. وقانون الأفلام البريطانية عام ١٩٢٨ على سبيل المثال خصص زيادة تدريجية في نسبة الإنتاج المحلي من الأفلام ليتم التوزيع في السوق المحلية بدءًا بنسبة ٧,٥% في السنة الأولى.

ولقد كانت هناك صعوبات عديدة موروثة في اتخاذ مثل هذه التنظيمات التي تعمل بيسر، وخاصة في البلدان حيث إن البنية التحتية لصناعة الفيلم أقل تقدمًا عما كان الحال في ألمانيا. وفي محاولة لصياغة إجراءات حماية مناسبة اضطرت الحكومات إلى اتباع أعمال متوازنة دقيقة بين الدوافع الاقتصادية والثقافية للإنتاج

والتوزيع والعرض والاستهلاك. وهناك احتمال أن معظم المشكلة المستعصية هو أن العارضين فى معظم الدول يفضلون الأفلام الأمريكية لدواغ واضحة: لقد وصلت الأفلام بشكل منتظم وحققت أرباحًا. وفى كل قطر (بما فى ذلك الولايات المتحدة الأمريكية) كان الاستثمار فى مواقع العرض يرقى إلى أكثر من الاستثمار الكلى فى الإنتاج. والمجادلات حول قوانين الحماية على أساس ثقافى للمنتجين لهذا كان عليها أن تقنع بالمقاومة العنيفة من اللوبى المكون من المعارضين الذين سعوا إلى أن يحتفظوا بتفوق دون أى قيود للموارد الأمريكية. وهناك مشكلة أخرى هى أن الحصص يمكن أن تفضى إلى إنتاج أفلام سريعة دون المستوى (غالبًا ما تمولها الإعانات القومية لأستوديوهات هوليوود). وقد جرى تصميمها ببساطة لمواجهة التنظيمات وكى تسمح بالاستيراد المتلازم لأكبر عدد من المنتجات الأمريكية. و(الحصص المتعجلة) كما تعرف فى بريطانيا كان لها بكل بساطة تأثير تآكل مكانة الإنتاج المحلى.

بريطانيا والإمبراطورية

ولقد كانت أستراليا وكندا ونيوزيلندا تأمل فى أن تشريعات الحصص البريطانية يمكن أن تفضى إلى إنشاء جماعة "مشترى الفيلم" بين أعضاء الإنتاج السينمائى من الإمبراطورية البريطانية، وربما لمواجهة بعض امتيازات السوق المحلية الشاملة للولايات المتحدة الأمريكية. والاقتضاء الخاص بالأفلام الإمبراطورية يوجب أن تكون قادرة على كميات دُنيا معينة من زمن العرض السينمائى فى بريطانيا بهدف رفع إمكانية أن الأقطار فى الإمبراطورية ستستفيد أولاً من خلال عرض أفلامها فى الجزر البريطانية، وثانيًا من خلال توزيعها المشترك المتبادل فى الأقطار الأخرى من الإمبراطورية. وعلى أى حال فإن هذا الترتيب من الناحية العملية كان فى صالح منتجات الصناعة البريطانية الممولة بشكل كبير نسبيًا، ولم يحدث إلا على نحو قليل جدًا أن تتباهى بالإنتاج فى الأقطار الأخرى. لقد ظلت الأقطار الإمبراطورية معتمدة بشكل كامل على الأفلام المستوردة ومعظمها أمريكى. وفى عام ١٩٢٧ كان ٨٧% من مستوردات الأفلام

إلى أستراليا ونيوزيلندا من هوليوود أصلاً مقابل ٥ % من بريطانيا و٨ % من الأقطار الأخرى. وفى كندا فإن نسبة الإنتاج الأمريكى كانت حتى أعلى، بل يحتمل أنها وصلت إلى أكثر من ٩٨% والعمل الكندى لهوليوود تكامل مع شبكة التوزيع الأمريكية إلى حد أن الموزعين الأمريكيين صنفوا بشكل نمطى العائد الكندى على أنه دخل محلى. وفى الهند نجد أن ٨٠% على الأقل من الأفلام المعروضة فى أواخر سنوات ١٩٢٠ كانت أفلامًا أمريكية، وإن كان هناك واحد وعشرون أستوديو صنع أفلامًا محلية ثمانية أو تسعة منها تمت بإنتاج منتظم. (رغم أن مداها الضيق من التوزيع قد قيّد تأثيرها السينمائى والاجتماعى، والإنتاج السينمائى الهندى تبرعم فيما بعد مع مستويات إنتاج تفوق أى قطر آخر بما فى ذلك الولايات المتحدة الأمريكية فى سنوات ١٩٧٠ وطالع).

وكان لدى أستراليا تميز ملحوظ بأنها هى المستورد الرئيسى فى العالم للأفلام من هوليوود من ناحية الطول فى سنوات ١٩٢٢، ١٩٢٦، ١٩٢٧، ١٩٢٨ وعلى أى حال فإن هذا لا يتضمن أن أستراليا هى المستهلك الأكبر للصناعة الأمريكية إبان تلك السنوات. فإن الأهمية النسبية للأسواق من ناحية أن تدر عائدًا للخزانة بجانب وجود سلسلة من العوامل بما فى ذلك حجم السكان والدخل بالنسبة لرأس المال وتكاليف التوزيع ونسبة تغيير العملة الأجنبية. وفى التحليل النهائى نجد أن بريطانيا كانت دائمًا هى السوق الأجنبى الأكثر أهمية بالنسبة لهوليوود، وهى تحصل على حوالى ٣٠% من الدخل الأجنبى فى أواخر سنوات ١٩٢٧ وفى العام نفسه اتبعتها فى الأهمية أستراليا (١٥%) وفرنسا (٨,٥%) والأرجنتين وأوروجواى (٧,٥%) والبرازيل (٧%) وألمانيا (٥ %).

الفيلم الأوروبى

إن فكرة مواجهة هيمنة الولايات المتحدة الأمريكية فى الخارج خلال الأعمال الدولية التعاونية اكتسبت بعض المصداقية فى أوروبا فى سنوات ١٩٢٠ وما يسمى حركة (الفيلم الأوروبى) تتألف من مبادرات أوروبية مختلفة جرى

تنفيذها بين ١٩٢٤ و١٩٢٨، وكانت تستهدف الإنتاج المشترك والتوزيع المتبادل للأفلام فى المجال الأوروبى. والإنتاج السينمائى على نطاق صغير جرى تنفيذه فى كل أنحاء أوروبا فى سنوات ١٩٢٠: فعلى سبيل المثال فى سنة ١٩٢٤ تم إنتاج أفلام روائية فى النمسا (٣٠ فيلمًا) وبلجيكا (أربعة أفلام) والدينمارك (٩ أفلام) وفنلندا (٤ أفلام) واليونان (فيلم واحد) والمجر (٩ أفلام) والأراضى الواطئة (٦ أفلام) والنرويج (فيلم واحد) وبولندا (٨ أفلام) ورومانيا (فيلم واحد) وإسبانيا (عشرة أفلام) والسويد (١٦ فيلمًا) وسويسرا (٣ أفلام). وعلى أى حال فإن المشاركات الكبرى فى الفيلم الأوروبى كانت من نصيب المنتجين الرئيسيين فى أوروبا الغربية: ألمانيا (٢٢٨ فيلمًا)، فرنسا (٧٣ فيلمًا)، بريطانيا العظمى (٣٣ فيلمًا). وكانت الفكرة العامة هى إبداع نوع من السوق المشتركة السينمائية فى أوروبا مما يسمح بقاعدة للإنتاج أكبر من أى دولة يمكن أن تقوم به منفردة. ومن الناحية المثالية كان على الحركة أن تعطى المنتجين الأوروبيين هيمنة داخل منطقتها كمقدمة لدفعة متجددة على نطاق السوق العالمية الأكبر. وفى عام ١٩٢٧ كان هناك ترتيب للتوزيع المتبادل بين شركة أوفا والشركة الفرنسية إينا فيسمنتس أوبرت بعث الآمال من أن المخاطرات التعاونية يمكن أن تتجمع بقوة الدفع الذاتية، ولكن الصفقات الأخرى كانت بطيئة فلا تقدر أن تغامر. وفى عام ١٩٢٥ اهتز تضامن الحركة عندما واجهت شركة أوفا مصاعب مالية وكفلتها الأستوديوهات الأمريكية. وجانب من تدبير الفرص اقتضى أن يتم عرض معين من الأفلام من إنتاج شركة بارامونت وشركة م. ج. م. فى ألمانيا، بينما لقيت أفلام أوفا توزيعًا حافلاً فى الولايات المتحدة الأمريكية. إن الإنتاج والتوزيع داخل أوروبا قد تزايدا بالفعل على حساب هوليوود نتيجة الحصص (المؤقتة) وترتيبات الحصص فى سنوات ١٩٢٠، لكن التغير لم يكن مأساويًا على الإطلاق. وكما بين طومسون (١٩٨٥) كانت فرنسا أقل الدول استفادة. وعندما هبطت الواردات الأمريكية فى أى من الدول المشتركة كان الاختلاف يظهر أساسًا مع الأفلام الألمانية والقلة من بريطانيا.

ولو حافظت الأفلام الصامتة على المعيار القياسى فربما كان الفيلم الأوروبى قد استمر فى كسب أرض، لكنه لم يتمكن من البقاء بعد إدخال الصوت. إن تـــأثير الصور الناطقة كان يعنى فض عُرى هذه الوحدة القوية لترجع إلـــى مجموعاتهـــا اللغوية المكونة لها. وأى شعور بالالتحام قد ظهر من التصميم المشترك لمقاومـــة الصناعة الأمريكية قد تقوّض من جراء الحتمية الثقافية المحلية بعد سماع لهجـــات لغة كل دولة. وفى إيطاليا – على سبيل المثال – أجيز قانون عام ١٩٢٩ يحظـــر عرض فيلم بأى لغة سوى اللغة الإيطالية، وإجراءات مماثلة صدرت مؤقتًـــا فـــى البرتغال وإسبانيا. ولما كانت هناك كارثة بالنسبة للمنتجين فى فرنسا وألمانيا فقـــد وجدوا أنفسهم مغتربين عن السوق البريطانية الوفيرة الرائعة، وقـــد تركـــوا ذلـــك الميدان مفتوحًا على مصراعيه للأمريكيين. وصناع الأفلام البريطـــانيون أنفـــسهم تبنوا إنتاج الفيلم الناطق بحماسة، لكنهم الآن أصبحوا مهتمسين بالـــسوق الناطقـــة بالإنجليزية الجاهزة فى الإمبراطورية البريطانية اهتمامًا أكبر عما فـــى المنطقـــة الأوروبية المليئة بالإشكالات. ولقد كانوا سريعين أيضًا فى تبين إمكانيـــة جديـــدة للتجارة فى السوق الأمريكية، وكانوا ميالين إلى الـــدخول فـــى الـــصفقات عبـــر الأطلنطى، وليس عبر القنال الإنجليزى. وهناك عدة شركات فى هوليوود بما فـــى ذلك شركة وارنر بروس والفنانون المتحدون ويونيفرسال وركو نظمت اتـــصالات مع المنتجين فى انجلترا أو دخلت فى الإنتاج هناك بأنفسها. وشجعتها علـــى هـــذا الحاجة إلى ضمان الإنتاج لتحقيق الحصة البريطانية.

والاتحاد السوفيتى لم يكن منخرطًا بشكل مباشر فى الفيلم الأوروبى رغم أن بعض الأفلام السوفيتية شقت طريقها إلى الدائرة الأوروبية عبـــر وكالـــة منظمـــة شيوعية ألمانية. إن علاقة صناعة الفيلم السوفيتى بتدفق إنتـــاج هوليـــوود كانـــت مختلفة تمامًا عن العلاقة مع الأوروبيين الغربيين. ولـــسنوات قليلـــة فـــى أوائـــل ومنتصف سنوات ١٩٢٠ كان الإنتاج الأمريكى يلقى ترحيبًا لإمكانياتـــه وبالنـــسبة لتزايد عائداته. ولما كانت الصناعة برمتها قد أُممت، فـــإن الأربـــاح التـــى يـــتم تحصيلها من شباك التذاكر يمكن أن توضع مباشرة مـــرة أخـــرى فـــى الإنتـــاج السينمائى السوفيتى. وتدفق الواردات أخذ يتناقص إلى أدنى حد بعـــد عـــام ١٩٢٧

عندما درت الأفلام السوفيتية لأول مرة عائدات أكبر من المنتجات المستوردة. وفى سنوات ١٩٣٠ توقفت الواردات تمامًا. والسينما السوفيتية من جانبها لم تنل إلا عرضًا محدودًا فى الولايات المتحدة الأمريكية فى سنوات ١٩٢٠ وسنوات ١٩٣٠ من خلال مكتب نيويورك للموزع أمكينو.

أما الأفلام اليابانية فلم تلق – بصفة عامة – أى مكانة عالمية على الإطلاق. ومع هذا، وهذا ممًا يدعو للدهشة، أنه فى سنوات ١٩٢٢ – ١٩٣٢ كانت اليابان المنتج الأساسى البارز فى العالم للأفلام الروائية. لقد كان الاهتمام بالفيلم قويًا بين اليابانيين منذ تسلل هذا الوسيط الفنى، وكان العمل المحلى مربحًا. والأستوديوهات اليابانية بسمعة طيبة صنعت ٨٧٢ فيلمًا روائيًا فى عام ١٩٢٤ – أى أكثر من الولايات المتحدة الأمريكية فى نفس العام بحوالى ٣٠٠ فيلم – وقد جرى تسويقها كلها دون استثناء داخل نطاقها المحلى. والشركات الخمس الكبرى قد تكاملت رأسيًا، ومن ثم أحكمت السيطرة الحاسمة على صناعتها على نحو ما فعلت الأستوديوهات الكبرى فى الولايات المتحدة الأمريكية. ومالت دور العرض لتقديم إما المنتجات اليابانية أو الأجنبية، ولكن لا يمكن أن تعرض الاثنين معًا. وغالبية دور العرض تكتلت لصالح سوق الإنتاج المحلية الأقل تكلفة. ورغم أن شركات هوليوود كانت ممثلة تمامًا فى اليابان فإن من المحتمل أن الأمريكيين لم يتمتعوا إلا بحوالى ١١% من السوق فى أواخر سنوات ١٩٢٠، وبالنسبة للسينمات الأوروبية الأخرى كان نصيبها هو النصيب الأصغر.

هوليوود والسوق العالمية

إن الصور المتحركة اليابانية التى جرى تصميمها للجمهور كانت واضحة فى تجانسها الثقافى. ومن جهة أخرى فإن الإنتاج الأمريكى يبدو أنه قد لقى ترحيبًا شاملاً.

وويل هايس يفضل أن يشرح شعبية (السينما) فى إطار الاستجابة التاريخية للجاليات المهاجرة المتعددة اللغات فى المدن الأمريكية الكبرى؛ ولقد ذهب إلى أن المنتجين الأمريكيين قد طوروا بالضرورة أسلوب التواصل السينمائى الذى لا يعتمد على الأمية أو المواصفات الثقافية النوعية الأخرى. وربما نجد أن الجماهير الشعبية قد جذبها العمل المتسارع والنظرة المتفائلة الديمقراطية التى ميزت دائمًا الأفلام الأمريكية، وكذلك قيمها العالية في الإنتاج الفريد. وتكوين السوق المحلية الأمريكية نفسه دعم التمويل العالى للسينما الأمريكية؛ نظرًا لأن التوزيع المُحكم يمارس إفراطًا فى الإنتاج لا يحظى بالتشجيع وأفضى إلى مستويات عالية نسبيًا من الاستثمار فى كل مشروع فردى. وفى الوقت نفسه فإن التمويل الخارجى كان جزءًا لا يتجزأ من البناء الاقتصادى لهوليوود فى سنوات ١٩٢٠، ولهذا فإن الأستوديوهات كيّفت بوعى جوانب إنتاجها حسب أذواق الزبائن الخارجيين. وكلما ارتفعت ميزانية الفيلم ازداد الاحتياج إلى إدخال السوق الأجنبية فى الحسبان بشكل أكثر استيعابًا. والأفلام الأصغر لا يجب أن تعرض فى كل مكان لاسترجاع ما صُرف عليها. وبالتالى يجب إتاحة الفرص على نحو أقل بالنسبة للحساسيات الأجنبية. وأكبر تنازل واضح للأذواق الأجنبية فى المنتجات (ذات المكانة المرموقة) قائم فى اختيار النجوم والترويج لهم مع قوة جذب عالمية. وغالبًا ما تستجيب الجماهير الأجنبية جزئيًا وبحرارة لمواطنيها عندما يظهرون فى سياق عالمى كامل فى صناعة هوليوود. وعندما ينتهك منتجو هوليوود العبقرية التمثيلية من الصناعات الوطنية الأخرى لا تضعف منافسيها فحسب، بل هى تضعف أشكال المحبة والولاء للسكان الأجانب. ومن أمثال الممثلين الأوروبيين الذين تتعاقد معهم أستوديوهات هوليوود تشالز لوتون وموريس شيفالييه ومارلين ديتريش وتشارلز بوبر وروبرت دونات وجريتا جاربو وعديد من الآخرين. ورغم أنه يجرى تذكرها اليوم على أنها ربة الشاشة المثالية في أواخر سنوات ١٩٢٠ وفى سنوات ١٩٣٠ لم تكن ذات شعبية مطلقة تمامًا فى الولايات المتحدة الأمريكية. وسمعتها تتوقف على متابعتها فى الخارج بشكل كبير وأفلامها تعتمد دائمًا على السوق الأجنبية حتى يمكن أن تربح. ولم يكن الممثلون وحدهم الذين جرى تجييشهم من الصناعات الأجنبية، بل أيضًا العمال الفنيون من كل الأنواع وخاصة المخرجين والمصورين. لقد كان الأمر حركة عمل منطقية لصناعة تستطيع أن تقدر على أن تشترى خيرة

العاملين فى العالم. ومن الناحية التكتيكية كانت هناك حفاوة رأسمالية بشأنها. وكانت أقوى الصناعات الوطنية هى وحدها القادرة على توفير التدريب والخبرة التى تجعل من العامل الفنى مصدر جذب لهوليوود. وبمجرد ما أن يتم الاكتساب لا تكون الصناعة الأمريكية القوية بالوراثة هى وحدها التى تدعمت، فمنافسوها المباشرون أيضًا يكونون قد ضعفوا نسبيًا. وتفسير الصناعة لهذه السياسة قائم فى أنها سمحت للشركات المنتجة أن تصنع منتجات ملائمة تمامًا للاستهلاك العالمى. وعلى سبيل المثال يتحدث هايس عن "جذب ألمعية الأمم الأخرى إلى صناعة الفن الأمريكية لكى تجعلها أكثر شمولية حقًا"، وهذا التفسير ليس تفسيرًا أحمق تمامًا. ومهما يكن القصد الأصلى القائم وراء برنامج هوليوود النهم للاكتساب، فإن الحقيقة التى تظهر أن الأستوديوهات احتوت على مهاجرين عديدين (أساسًا أوروبيين) قد سمحت – على وجه الاحتمال – بوجود حساسية عالمية زائدة للاطلاع على سيرورة الإنتاج. ومهما تكن الأسباب فإن إنجاز هوليوود الخاص كان تصميم نتاج يمكن تصديره بشكل رائع. وحتى إذا أدخلنا فى الحسبان قوة الأستوديوهات المتحدة، فإنه بدون هذا العامل ما كان يمكن للسينما الأمريكية أن تصبح أقوى قدرة ثقافية وأكثرها تأثيرًا فى العالم فى سنوات ١٩٢٠.

وبالإضافة إلى انفجار تجارة الفيلم التى ميزت العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين فإن فترة الفيلم الصامت تميزت أيضًا بالتداول العريض للأفكار السينمائية. وما من أسلوب سينمائى قومى أمكن له أن يتطور فى عزلة. وبمثل ما أن أجهزة الأخوين لوميير حملت أساسيات الفن حول الكرة الأرضية خلال عام فإن أشكال التناول الجديدة للتعبير السينمائى استمرت تجد طريقها فى الخارج، سواء كان مصيرها الانطلاق التجارى على نطاق عريض أم لا. ويمكن للصناعتين الألمانية والفرنسية ألا تكونا قد تمسكت من المنافسة مع الأمريكيين فى الخارج، لكن منتجاتهما – مع هذا – جابت أنحاء أوروبا واليابان والصين وعديدًا من الأسواق الأخرى. ولقد أعرب السوفيت عن إعجابهم بجريفيث حتى وهم يطورون نظرياتهم عن المونتاج، بينما مارى بيفكورد ودوجلاس فيربانكس قد سحرهما فيلم "المدرعة بوتومكين" (١٩٢٥) لأيزنشتين. ومع مرور الوقت أصبح الفيلم ناطقًا، وكانت السينما قادرة عن ذى قبل على أن تتحدث بعديد من اللغات.

المراجع

Jarvie. Ian (1992), Hollywood's Overseas Campaign.

Thompson, Kristin (1985). Exporting Entertainment.

Vasey, Ruth (1995), Diplomatic Representations: The World According to Hollywood, 1919 – 1939.

إريك فون شتروهايم
(١٨٨٥ – ١٩٥٧)

إن الممثل والمخرج المعروف باسم (فون) لدى أصدقائه ولد باسم إريك أوزفالد شتروهايم يوم ٢٢ سبتمبر ١٨٨٥ في فيينا من أسرة يهودية من الطبقة الوسطى. وفي عام ١٩٠٩ هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأعطى اسمه لدى وصوله على أنه إريك هانس كارل ماريا فون شتروهايم. بمرور الوقت مع فيلمه الأول "أزواج عميان" في عام ١٩١٩ اعتنق الكاثوليكية ونسج أساطير مختلفة عنه وقد التقطت آلة هوليوود في الدعاية هذا وطورت الأمر. وفي هذه الأساطير كان دائمًا أرستقراطيًا وهو نمساوي مع سجل مشرف في الجيش الإمبريالي، لكنه جعل نفسه أيضًا ألمانيا خبيرًا بحياة الطلبة الألمان. وسجله العسكري الحقيقي في النمسا يبدو أنه سجل غير مشرّف، وليس معروفًا ما إذا كان التحق بالجامعة أصلاً وأنه كان في ألمانيا.

والصورة (الألمانية) له تبدو وكأنها مجرد صورة رجل انتهازي، وإن كان شجاعًا وقد ساعدته هذه الصورة في رسالة حياته الفنية بالتمثيل كضابط بروسي شرير في الأفلام التي ظهرت إبان الحمى الثائرة ضد ما هو ألماني في ١٩١٦ – ١٩١٨ وساهمت في صورته السينمائية باعتباره "الرجل الذي تحب أن تكرهه". لكن الشخصية النمساوية تضرب في الأعماق أكثر. لقد ظهر حب أسطورته وافترض لنفسه على نحو متزايد قيم العالم الذي خلفه وراءه في أوروبا؛ وهو عالم التفسخ بالمعنيين التدهور والتفكك، ولكنه أيضًا عالم النبالة.

وهو كممثل لديه حضور هائل. إنه قصير (٥,٥ قدم) لكنه يبدو أطول. ونظرته شهوانية وحركاته خشنة غير مريحة مع طاقة مكبوتة يمكن أن تنفجر في أعمال وحشية مثيرة. وإن سحره ونذالته معًا يبدوان وقد تحكم فيهما عمدًا على عكس كونراد ميث فهاتان الصفتان فيه تبدوان طبيعيتين دونما تأثر.

ورسالة حياته الفنية كمخرج تميزت بالتطرف. فكادت تكون كل أفلامه مفرطة في الطول ومفرطة في الميزانية ويجب إنقاذها (وبطبيعة الحال أثناء هذا غالبًا ما يحدث لها دمار) من جانب الأستوديو. ولديه معارك قديمة مع ارفنج تالبرج الذي كان يعمل في البدء مع شركة يونيفرسال، ثم الآن مع شركة مترو التي انتهت في الأستوديو بتأكيد السيطرة على التركيب الفيلمي. ولكي يحصل على التأثيرات التي يريدها فإنه يجعل طاقم الفنانين وطاقم الفنيين يعيشون في كوابيس وهو يصور المشاهد القصوى (بشراهة) في موضع وادي الموت في منتصف صيف عام ١٩٢٣، حيث تصل درجة الحرارة إلى أكثر من 120° فهرنهيت. وبعض هذه الأعمال المتطرفة مبررة (أولاً من جانب شتروهايم نفسه) باسم الواقعية، ولكن من الأفضل أن نراها على أنها محاولة لإعطاء لمسة إضافية للاقتناع بالمشهد الذي يتميز أيضًا بعناصر غير واقعية قوية وأسلوب شتروهايم فوق كل شيء مؤثر، لكن التأثير هو من الشطح الخيالي القوي وهو يشد المُشاهد دون مقاومة إلى العالم الخيالي، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو طبيعي وبين ما هو غريب وشاذ والتطرف الحق هو بالنسبة لعواطف الشخصيات – وهي إبداعات شديدة تمثل مصيرًا غامضًا وغالبًا مأساويًا.

ومن جهة أخرى – كما يؤكد ريتشارد كوسزارسكي (١٩٨٣) فإن شتروهايم متأثر جدًا بنزعة زولا الطبيعية ومعاصريه وأتباعه، ولكن هذا أيضًا يجري التعبير عنه بدرجة أقل في التقنية لا في الإحساس الضمني للشخصية والمصير. وشخوص شتروهايم مثل شخوص زولا هم على ما هم عليه من خلال الوراثة والظروف، والدراما لا تعمل سوى نقل مصيرها المترتب على نحو ما يجب أن تكون عليه. والإيمان بمثل هذه النظرية بطبيعة الحال إيمان ساخر في حالة شتروهايم؛ نظرًا لأن حياته الخاصة كانت تحديًا لهذا. وهو على عكس شخوصه كان ما أصبح عليه لا على ما شكله له القدر افتراضًا.

وما أصبح عليه مع عام ١٩٢٥ - إن لم يكن أسبق - هو النفى غير السعيد، فقد منعته فيينا عند بداية القرن والتى كانت وطنه التخيلى من دخـــول أراضـــيها. والتقابل بين أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية هو موضوع دائم فى عمله، وليس هذا لصالحه بصفة عامة. وحتى أفلامه التى تمت فى الولايات المتحدة الأمريكيـــة مثل "الشره" (١٩٢٤) أو "السير إلى برودواى" (١٩٢٣) يمكـــن حـــسبانها مجـــرد هجمات مقنَعة شجاعة على أسطورة الولايات المتحدة الأمريكية بـــشأن براءتهـــا. ومعظم أفلامه الأخرى صورت فى أوروبا باستثناء الفيلم الرائع "الملكة كلى" والذى صور معظمه فى إفريقيا. إن أوروبا وخاصة فيينا هى موضع فساد، ولكـــن فيهـــا المعرفة الذاتية أيضًا. ونزعة الخير نادرًا ما تنتصر فى أفلام شتروهايم والحـــب لا ينتصر إلا مع أشد المصاعب. والحنين عند شتروهايم ليس حلوًا أبدًا وهو متوحش بالنسبة لأساطير فيينا عن البراءة عنف توحشه مع الولايات المتحـــدة الأمريكيـــة. واقتباسه للشاشة من أجل فيلم "الأرملة المرحة" (١٩٢٥) حوّل أوبريت لهار إلـــى رائعة فنية حيث أبرز التفسخ والقسوة مع أكثر من إشارة للفساد الجنسى تخيم على هواء الشطح الخيالى. ولقد حقق فيلم "الأرملة المرحة" نجاحًا تجاريًا. ومعظم أفلامه الأخرى لم تحقق هذا النجاح. ورسالة حياته الفنية فى الإخراج لم تبقَ بعد دخـــول الحوار الناطق فى الفيلم. وكانت لديه مصاعب متزايدة فى أن يجد أدوارًا له كممثل فى جو هوليوود المتغير. وهو فى سنواته الأخيرة تنقّـــل بـــصعوبة بـــين أوروبـــا والولايات المتحدة الأمريكية بحثًا عن عمل وعن وطن. وفى عقود السنين التعـــسة الأخيرة من حياته أبدع دورين تمثيليين عظيمين فى شخص رفنشتين قائد المعسكر فى فيلم رينوار "الوهم الكبير" (١٩٣٧) وفى دور كبير خدم جلوريا سواسون فـــى قصة وايلدر "غروب الجادة" (١٩٥٠) وبسبب تمثيله يجرى الآن تذكره بأحسن مـــا يكون. ومن الأفلام التى أخرجها بعضها قد فُقد تمامًا، بينما الأفلام الأخرى بقيـــت ولكن فى نسخ تالفة. وهذه التراجيديا (وجزء منها من صنعه هو) تعنى أن عظمته كصانع أفلام تظل مادة أسطورية - ليست على عكس الرجل نفسه.

جيوفرى نوويل - سميث

مختارات من الأفلام

Blind Husbands (1919), The Devil's Pass key (1920), Foolish Wives (1922), Merry-Go-Round (1923), Greed (1924), The Merry Widow (1925), Wedding March (1928), Queen Kelly (1929), Walking down Broadway (1933).

المراجع

Curtiss, Thomas Quinn (1971), Von Stroheim.

Finler, Joel (1968), Stroheim.

Koszarski, Richard (1983), The Man You Loved to Hate: Erich von stroheim.

Opposite Erich von Stroheim (as Eric von Steuben) turns his amorous attentions to Francellia Billington (the wife) in Blind Husbands (1919).

ماري بيكفورد

(١٨٩٣ – ١٩٧٩)

وُلدت باسم جلاديس لويز سميث في تورنتو بكندا في عام ١٨٩٣، وقد التحقت مع أختها بالمسرح في سن مبكرة لمساعدة أمهما الأرملة. وجلاديس باسم ماري بيكفورد قامت بظهورها الأول في مسرح نيويورك عام ١٩٠٧ وبعد عامين استأجرتها شركة فوتوسكوب وبيوجراف الأمريكية لتلعب دورًا صغيرًا في فيلم د. و. جريفيث من بكرة واحدة "أول بسكويت لها" (١٩٠٩) وحضورها السينمائي وعبقريتها التمثيلية المتطورة برمتها ضمنا لها مكانة رئيسية في جماعة جريفيث ومن إخراجه ظهرت في فيلم كل أسبوع خلال عامي ١٩٠٩ و١٩١٠. وشركة بيوجراف لم تكن تذكر ممثليها بالاسم خشية أن يصبحوا أقوياء للغاية. وعلى أي حال أصبحت ماري بيكفورد مشهورة كبطلة بريئة وجذابة. وقد أطلقوا عليها "فتاة بيوجراف ذات الضفيرتين".

وفي أواخر عام ١٩١٠ تركت شركة بيوجراف باحثة عن هيمنة أعظم ومرتب أكبر. وبعد فترات في شركات مختلفة استقرت في شركة (الممثلون المشهورون) لأدولف زوكور عام ١٩١٣ وتوجت علنا على أنها "أعظم ممثلة سينمائية في الولايات المتحدة الأمريكية" وقدرتها المهنية كانت أسطورية. ولقد مثلت في سبعة أفلام روائية في ١٩١٤ وثمانية أفلام في ١٩١٥، وهذه الأفلام خاصة فيلم "تِس من الريف العاصف" (بورتر، ١٩١٤) رسّخ صورتها السينمائية وقد أحبها الناس ورفعوها إلى وضع النجمة السينمائية الأولى.

إن جمالها الأشقر الشبيه ببطلات لوحات الفنان المصور بوتشيللي جعل النقاد الأمريكيين يعيشون حالة من النشوة المثيرة الفائقة تمامًا. ومع ذلك فإن هالة من الرقة الفكتورية اللطيفة التي تتأكد غالبًا ولاتزال في الصور تتشابك على

الشاشة بصفة العذرية المستقلة. وهى خبيرة فى تمثيل المراهقة التى هى على حافة أن تصبح امرأة شابة بالوضع الكلامى الطبيعى تمامًا مثل غلمان الشوارع وابنة الطبقة العاملة المهملة. ونجاح هذه التصاوير يعتمد على مقدرتها الفريدة فى التقاط التفاصيل الطبيعية للسلوك اليومى وتجسيد طاقة هائلة مغرية.

و(محبوبة الولايات المتحدة الأمريكية) باعت سندات حرب ودعت برقة لمساواة المرأة بالرجل. وما من شىء يمكن أن يمس شعبيتها حتى الطلاق من زوجها الأول لتتزوج الممثل دوجلاس فيربانكس عام ١٩٢٠ وفى الحقيقة كان زواجها من فيربانكس حلمًا شعبيًا تحقق وأكد شعبية كلا النجمين. والزوجان شكلا مملكة هوليوود وهما يحكمان من منزلهما فى بيكفير. ولم تقتصر شهرتهما على الولايات المتحدة الأمريكية، ففى عام ١٩٢٦ تلقى الزوجان ترحيبًا حارًا من الحشود فى موسكو. لقد أصبحت مارى بيكفورد "محبوبة العالم".

ونجاح مارى بيكفورد يتمشى مع مهاراتها كامرأة أعمال داهية، وقد سيطرت بحرص على صورتها. وهى فى ذروتها جمعت فرق إنتاج واختارت الممثلين المشاركين وكتبت السيناريوهات وأحيانًا أخرجت بنفسها (بدون ادعاء) كما استأجرت المخرجين الذين يطيعونها فيعملون حسب ما تقوله لهم.

وفى عام ١٩١٧ بدأت تقدم أفلامها الفنية الخاصة لشركة بارامونت (الممثلون المشهورون – لاسكى). وجمعت أموالاً طائلة للأستوديو لأفلام مثل "الفتاة الصغيرة الفقيرة" (تورينور، ١٩١٧) و"ربيكا من مزرعة سنى – بروك" (١٩١٧) إلى أن قالت لزوكور إنها لم تعد تستطيع أن تعمل مقابل ١٠ آلاف دولار فى الأسبوع. وسيطرتها الفريدة التى لا سابقة لها على رسالة حياتها الفنية بلغت الذروة فى عام ١٩١٩ بتأسيس شركة (الفنانون المتحدون) مع فيربانكس وشارلى شابلن وجريفيث، وقد سمح لها هذا بأن تشرف على الإنتاج وأن توزع أفلامها.

وعلى أى حال لم تستخدم بيكفورد حريتها المهنية الفريدة لزيادة تنويع أدوارها إلى أن أصبح الوقت متأخرًا وقد فات الأوان. وأفلام شركة (الفنانون المتحدون) مثل "الإفراط الشديد فى التفاؤل" (١٩٢٠) و"اللورد فونتكروى الصغير"

(١٩٢١) واصلت تصويرها على أنها المراهقة الحلوة. وهذه المحافظة لم تستحطم إلا مرة واحدة فى تعاون (لها) جرىء مع المخرج أرنست لوبتش فى دراما الأزياء التاريخية "روزيتا" (١٩٢٣). ولقد حقق الفيلم نجاحًا من الناحيتين النقدية والمالية، ولكن مارى بيكفورد لم تستطع أن تتخلى عن صورتها الراسخة. والآن وقد تجاوزت الثلاثين عادت ثانية إلى أدوار الفتاة المراهقة العاطفية فى فيلم "آنى رونى الصغيرة" (١٩٢٥) و"العصافير" (١٩٢٦) وجمهور السينما الصامتة لم يبد عليه إطلاقًا أنه قد مل هذه الصورة.

وعلى أى حال فتحت ضغط الأقاويل والأجواء الثقافية المتغيرة اتخذت نقلة حاسمة إلى أدوار البالغات فى أول فيلم ناطق لها "العابثة". ولقد تسبب الفيلم لها فى أرباح طائلة وحصلت بفضله على الأوسكار، ولكن شخصية مارى بيكفورد على الشاشة بدت بعيدة على نحو متزايد عن المُثل الجنسية الحديثة التى روّج لها عصر الجاز. لقد كانت – كما تذهب ألسيتر كوك – المرأة التى يريدها كل إنسان – كأخت.

ولقد تقاعدت مارى بيكفورد من السينما عام ١٩٣٣ بعد رابع فيلم ناطق لها. ونجاح فيلم "العابثة" لم يتكرر إطلاقًا، ورسالة حياتها الفنية لم تستعدها مع فيلم "ترويض النمرة" (١٩٢٩) وهو فيلم ناطق غير شعبى مخيف قامت فيه بدور البطولة أمام فيربانكس، وكان أول فيلم وآخر فيلم قد جمعهما معًا. ولقد تقاعدت ويقال إنها وجدت عزاءها فى الخمر.

وخشية سخرية الجمهور من شخصيتها السينمائية فى المراهقة اشترت حقوق أفلامها الصامتة بقصد واضح هو أن تدمرها عند وفاتها. وعلى الرغم من أنها لانت فيما بعد فإن أفلامها لا يزال من الصعب رؤيتها، وهذا قد ساهم فى ترسيخ صورتها على أنها الفتاة البريئة الخالدة.

جايلين ستولار

من الأفلام المختارة

The Lonely Villa (1909), The New York Hat (1913), Tess of the Storm Country (1914 – 1922), The Poor Little Rich Girl (1917), Stella Maris (1918), Daddy Long Legs (1919), Little Lord Fauntleroy (1921), Rosita (1923), Little Annie Rooney (1925), My Best Girl (1927), Coquette (1929), The Taming of the Shrew (1929), Secrets (1933).

المراجع

Eyman, Scott (1990), Mary Pickford: From Here to Hollywood.

Pickford, Mary (1955), Sunshine and Shadow.

دوجلاس فيربانكس
(١٨٨٣ – ١٩٣٩)

فى خريف عام ١٩١٥ كان هناك ممثل فى مسارح برودواى اسمه دوجلاس فيربانكس ظهر لأول مرة على الشاشة السينمائية. ورغم أن توقعات شركة (تراينجل) السينمائية عنه كانت متواضعة، فإن أول فيلم له "المصباح" (١٩١٥) كان خبطة معلم. لقد أحبته الجماهير فى دور جيرالد "رجل متخنث" من خلال المغامرات الغربية الحقة. وسرعان ما قام فيربانكس بدور البطولة فى كوميديا عن الرياضة بعد شهر. والصيغة القياسية فى هذا الفيلم ترسخت مع فيلمه الثالث "صورة فى الصحف" (١٩١٦) وهو كوميديا حضرية بارعة بقلم السيناريست أنيتا لوس ومن إخراج جون امرسون. وهذه الأفلام أطلقت عليه عدة ألقاب: (الدكتور المبتسم)، (دوجى)، (السيد بيب). ولقد كان العارض السينمائى الأول فى هوليوود لنزعة التفاؤل والذكورة الوافرة القوية.

ولقد كان واضحًا للنقاد وللجماهير أن فيربانكس كان يحمل الشخصية نفسها لكل فيلم، لكن هذا لم يثر إلا شكوى واهنة. فلم يكن له منافس فى الشعبية. وفى خلال أواخر سنوات ١٩١٠ اكتسب فيربانكس سيطرة متزايدة على منتجاته. وانتقل من شركة (ترانيجل) إلى شركة (أرتكرافت) وهى قسم رائع حسنت إدارته من شركة بارامونت. وهناك واصل فيربانكس تعاونه مع لوس إمرسون مع مزيد من الكوميديات الساخرة البارعة عن الحياة الأمريكية الحديثة. والسيكولوجيا المشعوذة وعادات الأكل وحركة السلام وحتى النزعة البدائية الحافلة بالحنين أصبحت كلها غذاء للخداع الفكه الجميل. وفى فيلم من أكبر أفلامه نجاحًا وهو فيلم "وحشى وعنيف" (١٩١٧) يقوم فيربانكس فيه بدور وريث لسكك حديد نيويورك فى إطار طفولى، وقد تم إرساله إلى الغرب لكى يشرف على مشروع كان يملكه أجداده. وحتى يكتسب طابع عمل السكك الحديدية قام بيتر كريك بتدريبه وسط جماعة من الناس فى مدينة فى سنوات ١٨٨٠ مع وجود لقطات من الغرب المتوحش.

وفيربانكس مثل بطله تيودور روزفلت أصبح أيقونة ثقافية (للحياة النشطة) الدائرة على ألسنة الأمريكيين كترياق (ضد الإفراط في الحضارة) والحياة الحضرية وتأثير المرأة. وعلى أي حال نجد أن فيربانكس استغل هذا المثال الذكوري الميال للقتال وجعله طابعه بدل السحر الصبياني. ولقد وجدت الجماهير فيه التوازن الكامل بين النبالة في العصر الفكتوري والحيوية الحديثة.

وفي عام ١٩١٩ انضم فيربانكس إلى أكبر الممثلين الذين درّوا الكثير على شباك التذاكر: شارلي شابلن وماري بيكفورد التي ستكون زوجته والمخرج د. و. جريفيث وكونوا شركة (الفنانون المتحدون). وفي هذه الشركة كانت له سيطرة أكبر على أفلامه التي بدأت تتغير. وتحول من الكوميديات المعاصرة إلى الأعمال الدرامية ذات الأزياء التاريخية مثل "علامة زورو" (١٩٢٠) وهي ملحمة أدخلته عالم الذكورة الشديدة وهو يقوم بدور البطل المقنّع. وفيربانكس يكرر التحول إلى قصص مستمدة من الأدب المكتوب للصبيان أو للمحبوبة مثل "الفرسان الثلاثة" (١٩٢١) لألكسندر دوماس وفيها البطل الشاب الرومانسي دارتانيان.

واستقلالية فيربانكس الفنية في شركة الفنانين المتحدين أفضت به إلى مزيد من الأفلام الطموحة تقنيًا وجماليًا: "روبين هود" (١٩٢٢)، "لص بغداد" (١٩٢٤)، "القرصان الأسود" (١٩٢٦) وهذه الأفلام مثال على ملحمة المغامرات الفكهة. وعلى أي حال مع نهاية فترة الفيلم الصامت بدأ إنتاج فيربانكس الوفير يتقلص حيث دخل في أواخر الأربعينيات من عمره، ولقد قرر عمدًا إنهاء رسالته الفنية في حقبة الفيلم الصامت بعمل رائع يروق للشطح الخيالي لدى الصبية بفيلم "ذو القناع الحديدي" (١٩٢٩) وهو فيلم ينتهي بوفاة دارتانيان.

وفيربانكس مثل ماري بيكفورد له صورة شبابية ترتبط بالخيال الشعبي مع أوج فترة السينما الصامتة. ولا نجد أيًا من هؤلاء النجوم العظام في فترة السينما الصامتة يفكرون في إعادة تأسيس رسالة حياتهم الفنية بعد دخول الصوت في الفيلم. ولقد قام فيربانكس ببطولة عدد من الأفلام غير الناجحة قبل وفاته الفجائية عام ١٩٣٩.

جايلين ستودلار

مختارات من الأفلام

The Lamb (1915): His Picture in the Papers (1916): Wild and Woolly (1917): The Mollycoddle (1920): The Mark of Zorro (1920): The Three Musketeers (1921): Robin Hood (1922): The Thief of Bagdad (1924): Don Q Son of Zorro (1925): The Black Pirate (1926): The Iron Mask (1929): The Private Life of Don Juan (1934).

المراجع

Cooke, Alistair (1940), Dougalas Fairbanks: The Making of a Screen Character.

Schickel, Richard, and Fairbanks, Douglas, Jr. (1975), The Fairbanks Album.

الحرب العالمية الأولى

والأزمة فى أوروبا

بقلم: وليم أوريشيو



شهد صيف عام ١٩١٤ افتتاح قناة بنما وبداية إنتاج فيلم "مولـد أمـة" مـن إخراج د. و. جريفيث واغتيال الأرشيدوق النمساوى فرديناند. وكـل مـن هـذه الأحداث – كل بطريقته – قد أثر على نحو ملموس فى مسار تاريخ الفـيلم. ولقـد بعثت القناة تطور صناعة الشحن الأمريكية، وزودت صناعة الفيلم ببنـاء تحتـى للتوزيع الأكبر على نطاق العالم. وساهم فيلم جريفيث فى تطوير ممارسات الإنتاج السينمائية وتقنيات التوزيع. وكل هذا ساعد الصناعة الأمريكية على الانتصار على منافسيها الأوربيين. أما مصير الأرشيدوق فقد تسبب فى نشوب الحـرب الكبـرى وفى إعادة تنظيم الاقتصاد السياسى العالمى، وسـاعد علـى تـدمير الـصناعات السينمائية التى كانت متفوقة عالميًا فى فرنسا وإنجلترا وإيطاليا. إن الخطوط العامة للقوة السياسية والاقتصادية والثقافية العالمية التى تمخضت عن الحرب قد تغيـرت تغيرًا أساسيًا؛ فالتغيرات بشكل لم يكن فى الإمكان تصوره قبل الحـرب ظهـرت على الساحة السياسية على شكل جمهورية فى ألمانيا، وحكومة ثورية فى روسـيا، والسماح للنساء بحق الانتخاب فى الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا. والولايات المتحدة الأمريكية تحولت من عملاق كامن بالإمكان قبل الحرب، وهـو عمـلاق تنقصه الرؤية ومصادر الشحن للتجارة العالمية، وأصبحت دينامو عالميًـا مؤكـدًا وهو مسلح بإنتاج واسع ووسائل هائلة لتسليم هذا الإنتاج. وموازين القوة الـسياسية العالمية والصرافة والتجارة والمالية قد تحولت بـشكل حاسـم لـصالح الولايـات المتحدة الأمريكية. والهبّة الثقافية التى نجمت عن الحرب كانت ذات تأثير عميـق مماثل. وبمجرد نشوب الحرب دفعت أوروبا إلى القرن العشرين. فالأشكال الهرمية الاجتماعية والأنظمة المعرفية والأخلاقية والأعراف التمثيلية كلها تغيـرت تغيـرًا سريعًا بين ١٩١٤ و١٩١٨. والمفاهيم الخاصة بالزمن والمكان والخبرة التى أعيـد النظر فيها بفضل كتابات أينشتاين وفرويد، وجدت شيئًا قريبًا من التسامح الرئيسى فى شكل التكعيبية والدادائية والتعبيرية. ومما له دلالة هامة مماثلة أن ثقافة الصفوة

القديمة لأوروبا سمحت فى عدة قطاعات بظهور ثقافة الحشد الجديدة التى هيمنت فيها الولايات المتحدة الأمريكية. وصناعة الصور المتحركة خرجت من الحرب رمزًا وأداة معًا لإعادة التنظيم الثقافى والاقتصادى مما سيميز بقية القرن.

وبأوسع إطار يمكن القول إن الهيمنة السابقة على سنة ١٩١٤ للإنتاج والتوزيع العالميين على أيدى الفرنسيين والإيطاليين والإنجليز استسلمت عام ١٩١٨ للمصالح التوسعية لأستوديوهات الولايات المتحدة الأمريكية ولرؤية مختلفة تمامًا للسينما. والحرب لم يتوقف أثرها على بث الاضطراب فى النماذج التجارية الحاسمة بالنسبة للقوى الأوروبية التقليدية، بل هى أيضًا كانت ثمنًا باهظًا فى إطار النفوس وما هو مادى والتجريب المستديم الحيوى للإنتاج السينمائى. وساعدت الحرب – بطرق مختلفة تمامًا – فى التبدل الناجح للصناعات الأمريكية والألمانية والروسية بشكل كبير.

ورغم هيمنة الأخوين باتيه فى الولايات المتحدة الأمريكية، والإنتاج الفرنسى على نطاق العالم فإن الموقف سرعان ما تغير بشكل حاد. والتدهور فى الإنتاج من جراء الحرب تغير فى ممارسة الصناعة. والتدخل الحكومى المباشر فى الشئون السينمائية والتجارة العالمية المتدهورة كلها زودت المنتجين الأمريكيين بسوق مفتوحة. وعلى أى حال فإن الصناعة الأمريكية المعزولة إلى حد كبير عن أهوال الحرب وخرائبها بالموقف المحايد للأمة حتى إبريل ١٩١٧ عملت على سلامتها.

ولقد شهدت السنوات من ١٩١٢ إلى ١٩١٥ تدهور الاتحاد الاحتكارى والإضعاف المميت لعديد من شركاتها الأعضاء فى هذا الاتحاد، والنهضة المتزامنة لاحتكار القلة من جانب الممولين مثل زوكور وفوكس ولايمل. ولقد كانت هناك ممارسات إنتاج معيارية من خلال تقسيمات صارمة للعمل وأبنية هرمية تنظيمية متقدمة، كما كان هناك انتهاز ميزة السوق من خلال تكتيكات مثل الاستغلال النفسى لنظام النجوم والسيطرة على توزيع وعرض الفيلم من خلال تقنيات مثل المنافسة المسرحية المباشرة ومجموعة شبابيك التذاكر. ومع كل هذا فإن احتكار القلة غيّر طابع الصناعة ومنتجاتها.

ولقد ساهمت الحرب فى نمو الأستوديوهات بإضعاف المنافسة الخارجية محليًا وعالميًا على السواء، ومهدت الطريق للهيمنة الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب. ولكن فى حالات عديدة، فإن بذور التغير يمكن أن نجدها من قبل فى السنوات السابقة على الحرب مباشرة. ففى صيف عام ١٩١٤ عندما تناقل زعماء أوروبا المؤتمرات الدبلوماسية، ومهدت شعوبهم للتحرك نجد أن الاتحاد الاحتكارى الأمريكى اقتربت نهاية معاركه المشروعة الطويلة، ومهد للتخلى عن قيود الحماية الخاصة به. وسوق الفيلم الأمريكية ما كان يمكن أن تنفتح ثانية للواردات، ولكن فى الوقت نفسه فإن أعضاء الاتحاد الاحتكارى القدماء مثل استمان كوداك وفيتاجراف شرعوا هم أنفسهم من قبل فى التصدير بشكل فعال، وتم توجيه ضربة مضادة. وعلى سبيل المثال فإن شركة فيتاجراف المصدرة البارزة للفيلم الأمريكى قبل الحرب فتحت مكاتبها الأوروبية الرئيسية فى باريس عام ١٩٠٦. ومع عام ١٩٠٨ شيدت معملاً كاملاً للفيلم هناك، ومنه بعثت المطبوعات الفيلمية لمكاتب توزيعها فى إيطاليا وإنجلترا وألمانيا. ومع الهيمنة الفرنسية للصناعة الدولية فى فترة ما قبل الحرب نجد أن الأفلام الأمريكية تنافست من أجل إيجاد مكان على شاشات باريس قبل عام ١٩١٤، وكما نوّه ريتشارد أبل (١٩٨٤) فإن تزايد المنافسة من قبل المنتجين الأمريكيين والإيطاليين مع سلسلة من الضغوط القانونية والمالية أضعفت قبضة فرنسا على بعض أسواقها التقليدية.

وقبل نشوب الحرب بوقت قصير وحين كان الاقتصاد الفرنسى يعانى من صراع شديد نجد أن أساسيات الصناعة السينمائية قد توقفت مؤقتًا. والتعبئة العامة من شأنها أن تفرغ الأستوديوهات من العاملين فيها وبعض الأماكن غير المنتجة تحولت إلى ثكنات مؤقتة. ومصنع الفيلم الخام الذى يملكه باتيه فى البندقية كان عليه أن يتحول إلى إنتاج مواد الحرب. ورغم هذه الظروف المعاكسة ففى خلال أشهر قليلة من إعلان الحرب استؤنف الإنتاج فى فرنسا بسرعة، وإن كان ليس بمستويات ما قبل الحرب. وبالنسبة لشركة باتيه (وقد جاء التصدير فى الولايات المتحدة الأمريكية) وشركة جومونت على سبيل المثال جاء إبداع مسلسلات ناجحة للغاية مثل "أسرار نيويورك" (باتيه، ١٩١٥ – ١٩١٦) وفيلم فويلاد "مصاصو

الدماء" (١٩١٥ – ١٩١٦) ولكن مع استمرار الحرب وسعى شارل باتيه لإمداد إمبراطوريته المتسعة بالأفلام نجد أن شركته اتخذت -- على نحو متزايد – طابع وكيل التوزيع للشركات الأخرى، رغم استمرارها فى تعزيز الإنتاج المستقل. وبإعادة البناء هذه قادت شركة باتيه الصناعة الفرنسية إلى المصير نفسه الذى وصلت إليه الصناعة البريطانية، وهو تأكيد التوزيع على حساب الإنتاج المنتظم.

والحضور الثقافى للولايات المتحدة الأمريكية فى الحياة الفرنسية تزايد، وجانب من هذه الزيادة بفضل اعتماد باتيه على أستوديوهاتها الأمريكية للإنتاج السينمائى. ولكن المنتجات الأمريكية -- على نحو مباشر – تأكدت فى شكل كوميديات شابلن ولويد. وأفلام الغرب الأمريكى لوليم اس هارت لم تقتصر على سد الفجوات المتخلفة من جراء المنتجين المحليين، وقد ولّدت حماسة إيجابية بين الجماهير الفرنسية وأفادت كعلامات على تآكل الأنظمة الثقافية القديمة قبل الحرب، وبروز الشعبية الملاحظة للبطلات من النساء اللواتى يمثلن فى العمل القائم على المخاطرة فى عدد كبير من المسلسلات الفرنسية إبان الحرب والتقبّل الشديد للثقافة (الجديدة) الأمريكية (وقد حلت محل الجماهير المفتونة حديثًا بالروائع الكلاسيكية الإيطالية)، إنما تشير إلى تحول الذوق الشعبى الذى يمكن أن يدعم ميزة السوق الأمريكية فى حقبة ما بعد الحرب.

وصناعة الفيلم البريطانية – على عكس صناعة الفيلم الفرنسية – مرّت بتدهور مضطرد فى الإنتاج تمامًا قبل الحرب. ولكن – كما أشارت كريستين تومبسون فى تحليلها للنماذج التجارية (١٩٨٥) – تمتعت إنجلترا بتوزيع قوى وأعمال إعادة التصدير. وهى بسوق عرضها المحلية الكبيرة، وأكبر شبكة متطورة فى العالم للشحن والبيع، ونظام شركاء التجارة غير المستقلين المستعمرين فى الكومنولث وحتى عام ١٩١٥، والواردات المعفية من الجمارك كل هذا مكّن بريطانيا من أن تقوم بدور صدارة التصدير العالمى قبل الحرب. وعلى أى حال فعشية الحرب رغم أن إنجلترا – على نحو متبع سابق – قامت بتزويد سوق التصدير الأكبر الأمريكى (وألمانيا تأتى فى المرتبة الثانية بفارق كبير) وطورت

المنتجات الفرنسية والإيطالية فتنافست بنجاح لزيادة نصيبها فى العمل. والانحراف المؤقت الذى هو أكبر من إمكان إصلاحه كان فى الوقت الذى مضت فيه الولايات المتحدة الأمريكية فى قيادة تحالف المشاهدين البريطانيين فى وقت الحرب كما لـم يحدث من قبل.

وأحداث صيف ١٩١٤، ونمو نظام الأستوديو الأمريكى غيّر بعمـق طـابع الصناعة البريطانية. واضطراب الأسواق الأوروبية (خـسارة التجـارة الألمانيـة لصالح التجارة البريطانية على سبيل المثال) صعب الشحن المتولد مـن متطلبـات التأمين، وتخصيص حجم لشحن المواد الضرورية للحرب، وفرض ضريبة علـى واردات الأفلام، كل هذا ثبت أنه يشكل كارثة لصناعة تعتمد على التوزيع وإعـادة التصدير. والفيلم بدا أنه سلعة متعبة بصفة خاصة؛ نظرًا لأن المادة اللازمة للخامة الفيلمية وهى نترات السليلوز قابلة لشدة الاشتعال (وهذا يشكل تهديدًا ضمنيًا لشحن المواد الحربية) وقادرة على استخدامها فى صناعة المفرقعات معًا. (وفـى ألمانيـا كان هناك اعتماد كلى على واردات النيترات وهو اهتمام طبيعى لعداوة بريطانيا). لكن ارتفاع نظام الأستوديو التمويلى التعسفى الأمريكى زاد من مشكلات بريطانيا. فقبل الحرب – فيما عدا شركة فيتاجراف – كانت الشركات الأعضاء فى الاتحـاد الاحتكارى قانعة بتنفيذ الغالبية المتسقة لتجارتها مع إنجلترا، والتى تعيـد تـصدير الأفلام الأمريكية إلى القارة الأوروبية والأسواق الواسعة العالمية. ويورد تومبسون الأمثلة التى طرحها التسويق العالمى لفـيلم (مولـد أمـة) (١٩١٥) و"الحـضارة" (١٩١٦)، وكلاهما يحتاجان إلى مفاوضات بين الدولة والدولة الأخرى مـع تغيـر أوسع فى ممارسة الصناعة الأمريكية. ومع عام ١٩١٦ نجد أن الشركات – مثـل فوكس ويونيفرسال وشركة (الممثلون المشهورون) – تفتح مكاتبها أو تتفاوض من خلال وكلائها فى المواقع حول العالم. ولحسن الحظ بالنسبة للأستوديوهات نجد أن الازدهار الاقتصادى فى صناعة الشحن الأمريكية يرجع جزئيًا إلى وجود قناة بنما، بتزايد الشحن وتطورت الشبكة الواسعة العالمية للبنوك الأمريكية مما سهل كثيـرًا سياساتها التوسعية.

وإيطاليا، وهى الموقع الكبير الآخر بالنسبة لأوروبا فى الصناعة السينمائية، عانت كثيرًا من نفس المصير مثل حليفيتها الفرنسية والبريطانية. لقد دخلت الحكومة الإيطالية حلبة الصراع بعد حوالى تسعة أشهر برأس المال، وكانت أصلاً قد تجنبت الاضطراب الذى واجه جيرانها. وفى السنوات المفضية إلى الحرب تأسست الصناعة الإيطالية وعاشت نموًا هائلاً، وذلك جزئيًا بفضل أفلامها الروائع. فمع أطقم التمثيل التى تصل إلى الآلاف والأوساط البيئية الفنية الأصيلة فى الغالب نجد أن أفلامًا مثل "كوفاديس" (١٩١٣) و"آخر أيام بومباى" (١٩١٣) و"كابيريا" (١٩١٤) أسرت انتباه المشاهدين فى جميع أنحاء العالم، وغالبًا على حساب المنافسة الأمريكية. والظروف الاقتصادية المتدهورة التى سمحت بمثل هذه المنتجات الشديدة المجهدة على أى حال اقتضت أيضًا من الأستوديوهات الإيطالية أن تولد مبيعات تصديرية لكى تبقى. وفى سياق انخفاض مستويات إنتاج فرنسا وتزايد إهمال بريطانيا لكثير من الأسواق السابقة جاء تأخر دخول إيطاليا فى الحرب عاملاً فى بعث مكانتها البارزة من قبل فى السوق، وعلى الأقل خلال عام ١٩١٦؛ حيث طرحت صادرات هى فى أمس الحاجة إلى دخلها. وعلى أى حال فمن تلك النقطة واجهت إيطاليا نفس مجموعة عقبات الخامة الفيلمية والأوليات الحربية فى الشحن وزيادة البطالة فى القوة العاملة وأضافت إيطاليا اقتصادًا منهارًا على نحو متدرّج.

وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة إذا ما كانت الحرب قد أخمدت صناعات الفيلم الناشئة فى الأمم التى احتلتها ألمانيا مثل بلجيكا، والقوى المحاربة المشتركة مثل النمسا – هنغاريا. وقد عكست أفلامها اقتراب العمل العسكرى والاضطراب المترتب لنماذج التوزيع، وكلاهما نجما من جراء نسبة متنامية من الأفلام الألمانية. ومقابل هذا فإن الأمم التى فكرت فى أن تعلو على النزاع مثل الأراضى الواطئة (هولندا) والدينمارك والسويد استخدمت حيادها للحصول على ميزة من الاضطراب الذى أصاب التوزيع من جراء الحرب، وخلال عام ١٩١٦ على الأقل لتزيد من مستويات الإنتاج. ورغم المستويات الأكثر تواضعًا فى النجاح الذى حققته، شعرت الصناعات الثلاث كلها بقصور الأسواق التى انكمشت فقللت من

تواجد الخامة الفيلمية ومصاعب الشحن. ففى الأراضى الواطئة نجد أن ممارسات التوزيع المتاحة بثت حافزًا فى الصناعة السينمائية بصفة عامة والإنتاج فى الشركات مثل شركة هولنديا – فيلم التى وصل إنتاجها إلى مستويات جديدة. وفى حالة السويد طوّر شارل ماجنوسون بعناية إنتاج البنية التحتية التى ستتأثر فى فترة ما بعد الحرب، بينما شجعت عمل المخرجين من أمثال فيكتور شوستريم وموريتز ستيلر. والدينمارك لها سوق فيلمها المكتفية بذاتها، وفى الداخل شركة نورديسك النشطة عالميًا، وبهذا تمتعت الدينمارك بالنجاح فى البداية، ولكن شعرت بأنها ضحية سلسلة من المصاعب الصناعية قبل الحرب (ومن هنا جاءت الصرامة فى أسلوب الميزانيات الدائمة الزيادة). والأكثر مأساة على أى حال أنه فى عام ١٩١٧ اشترت ألمانيا أصول شركة نورديسك في ألمانيا ومعها حقوق أفلام نورديسك فى كثير من دول أوروبا. وهذا أثر فى دفع الدينمارك إلى الحياد كمنتج عالمى.

وفى تناقض صارخ مع الصناعات السينمائية فى أمم أوروبا الحليفة والمحايدة دعمت صناعة ألمانيا سوقها المحلية، ووسعت نفوذها السريع فى كل من الأراضى المحتلة والمحايدة. ولما كانت ألمانيا قد أظهرت نشر الغاز والغواصات، حيث الحساسية لإمكانيات الحرب الحديثة مقترنة بخطة قوية للعمل، نجد أن صورة جديدة مع سلطة مركزية تمكنانها من التوجه بخطوات متقدمة هائلة. وبفضل جهود رجال الصناعة البارزين العديدين والجنرال أريتش لودندورف تمكنت الأمة من أن تتحرك من الاعتماد قبل الحرب على الأفلام المستوردة الفرنسية والدينماركية والأمريكية للسيطرة على شاشاتها مع انتهاء الحرب.

والتغييرات السريعة في السوق الألمانية نجمت من عاملين رئيسيين. أولاً جاء إعلان الحرب بوقف تدفق الواردات من إنجلترا وفرنسا، ثم من إيطاليا وهذا أرغم ألمانيا على الاعتماد بشكل متزايد على التجارة مع الدول المحايدة مثل الدينمارك والولايات المتحدة الأمريكية. وهذه التجربة تشكل أساس مشكلات الاعتمادات التجارية. وثانيًا فمع عام ١٩١٤ نجد رجال الصناعة مثل ألفريد هوجنبرج صاحب مصانع كروب أدرك المزايا الإيجابية للفيلم كوسيط للنفوذ

السياسى. وهو جنبرج الذى سيسيطر فيما بعد على شركة أوفا كوّن شركة ليـشبيلد جسلشافت الألمانية مما أثار الممثلين المنافسين من الصناعات الكهربائية والكيماوية لتكوين تحالف مع الحكومة. وفى خطة طموحة رتبها بسرية الجنرال لودنـدورف ومولتها الحكومة جزئيًا تم شراء الشركات الموجودة مثل ميستر يونيون ونورديسك مع إعادة تنظيمها فى عام ١٩١٧ فى اتحاد أوفا الذى أصبح فى عـشية وضـحاها أهم منتج وموزع وعارض للأفلام فى ألمانيا. إن الحكومة ورأس المال الـصناعى والأسواق الجديدة التى أتاحها غزو الأراضى وحقوق شركة نورديـسك ومعرفـة دقيقة بإمكانيات الدعاية للأفلام، وكلها فى بيئة متنافسة حرة تمامًا أدت إلى مواصلة بناء المسارح وزيادة إنتاج الأفلام حتى انتهاء الحرب.

وتجربة صناعة الفيلم الروسية حتى انهيار الحكومة فى عـام ١٩١٧ بـدت إلى حد ما أقرب للتجربة الألمانية منها لنموذج الحلفاء. لقد كان هناك اعتماد قبـل الحرب على الواردات حتى بنسبة ٩٠% من الأفلام، وكانت هناك مشكلات النقـل فى زمن الحرب وانخفاض مستويات الإنتاج بين الشركاء التجـاريين الفرنـسيين والبريطانيين والإيطاليين. ولهذا كان على الصناعة الروسية أن تعتمد على نفسها. وقد ذهب نيوبليتز (١٩٨٧) إلى أنه مع عام ١٩١٦ – رغم الظروف الاقتـصادية الصعبة – وصلت مستويات الإنتاج المحلى إلى حوالى ٥٠٠ فيلم. وفى ظل هـذه الظروف نجد السوق الروسية التى تتميز من ضمن أشياء أخرى بمطالبها الأفـلام بالنهايات المأساوية ودرجة عالية من المكانة الشكلية ساعدت على تطـوير سـينما قومية متميزة كما يتبدى هذا فى عمل يفجينى بايرويـساكوف بروتـازانوف. ومـن أواخر عام ١٩١٧ فصاعدًا – على أى حال – نجد الثـورة البولـشيفية والحـرب الأهلية التى أعقبتها مع مسغبة شديدة فى أنحاء عديدة من الأمة أوقفت – مؤقتـا – التقدم فى صناعة الفيلم.

والحرب – بصرف النظر عن تأثيرها على الـسينما القوميـة المختلفـة – شجعت سلسلة من التطورات المشتركة. لقد لعب الفيلم دورًا واضحًا فـى تـشكيل المشاعر العامة نحو الصراع، وفى تشكيل جمهور يتفهم معنى الحرب. ومن فـيلم

شابلن "العبد" (١٩١٨) أو فيلم جريفيث "قلوب العالم" (١٩١٨) إلى المجلة الأسبوعية "يونيفرسال أنيميتد ويكلى" أو "حوليات الحرب" نجد أنها كلها أفادت السينما بالنسبة لمصالح الدولة، وهى بهذا أظهرت "مواطنتها الطيبة". ومثل هذه الظواهر الخاصة بالمسئولية المدنية ساعدت على تهدئة أعداء صناعة الفيلم من حقبة ما قبل الحرب – وهى تضم رجال دين ومدرسين ومواطنين تصوروا السينما على أنها تشكل تهديدًا للقيم الثقافية الراسخة – وإعادة تأكيد لأولئك المصلحين التقدميين الذين وضعوا آمالاً كبارًا على الفيلم كوسيط مع إمكانياته الرائعة. والحكومات القومية والقوات المسلحة أيضًا اتخذت دورًا فعالاً فى الإنتاج، وغالبًا اتخذت دورًا فعالاً فى تنظيم السينما. وشركة يوفا فى ألمانيا واللجنة الأمريكية للمعلومات العامة ووزارة الحرب الإمبريالية فى بريطانيا وقسم التصوير والسينما للقوات المسلحة فى فرنسا تحكمت فى الفورة التصويرية للجبهة فقدمت أفلام تدريب عسكرى وطنى وطرحت أفلام دعاية للجمهور. فإذا ما نحينا الإستراتيجيات الشرعية جانبًا نجد السينمات فى الخيام على الجبهة والمسارح الدافئة فى المواقع الأوروبية التى ينقصها الوقود جذبت جماهير جديدة للسينما. وفى هذا الصدد نجد المستويات العالية غير العادية للتنظيم والمدد التى قدمتها الحكومة الألمانية لشركة بوفا وأوفا يضاهيها جهودها على الجبهة مع وجود سينمات مؤقتة للجنود تصل إلى أكثر من ٩٠٠ موقع سينمائى.

والصراع العسكرى الكبير الأول فى أوروبا فى الحقبة الحديثة ثبت بوضوح أنه يصلح كموضوع سينمائى شأن التطور السريع لأفلام الصراع المخيف والحرب فى كل دولة متصارعة. وهذه الأفلام غالبًا ما تتقاطع مع الأشكال القائمة مثل فيلم شابلن "كتفا سلاح" (١٩١٨)، وفيلم وينسور ماكاى بالرسوم المتحركة "غرق لوسيتانيا" (١٩١٨)، وفيلم جانس أبل "أنا أتهم" (١٩١٩)، والاهتمام بأنواع الأفلام الحربية الجديدة واستكشاف أشكال الرعب والبطولة فى الحرب العالمية الأولى وقد استمر هذا إلى ما بعد الحرب، من فيلم فيدور "الاستعراض الكبير" (١٩٢٢) وفيلم وولش "ثمن المجد" (١٩٢٦) إلى فيلم كوبريك "دروب المجد" (١٩٢٧). ووراء هذه الأفلام الواقعية فى الفترة التى تسللت فيها كشكل صامت وأصبح لها صوت عال

إبان الأزمة الاقتصادية فى أواخر سنوات ١٩٢٠ وأوائل سنوات ١٩٣٠. وإعادة التقدير للحرب يمكن أن تفيد فى دواعى السلام كما فى فيلم (ميلستون عام ١٩٣٠) "كل شيء هادئ فى الميدان الغربى" و(فيلم رينوار عام ١٩٣٠) "الوهم الكبير" أو النزعة العسكرية فى (فيلم أوسيكاى ١٩٣٣) "السقوط".

إذن أفادت الحرب ولم تقتصر فائدتها على تعرية صناعات أوروبا السائدة قبل الحرب، بل أفادت أيضًا – وياللسخرية! – عندما أقامت إجماعًا ضمنيًا فيما يتعلق بالأهمية القومية للسينما. وهذه النقطة الأخيرة مرت بتغيرات أساسية غريبة ساعدت على النفاذ الأمريكى فى الأسواق مثل أسواق إنجلترا وفرنسا وإيطاليا. وفى الوقت نفسه بعثت الكيانات القومية المتميزة لكل من السينما الألمانية والروسية. وبالنسبة للطابع (القومى) الخاص للحلفاء الأوروبيين فإن السينما عندها أصبحت على نحو متزايد مرتبطة بجهود حرب العصابات والكيانات القومية قبل الحرب. وظهرت السينما الأمريكية بشكل متزايد على أنها نصيرة متحمسة معنوية ورائدة لنزعة عالمية جديدة. وقبول شارلى شابلن فى نظر الأطفال والعمال والمثقفين الفرنسيين على السواء رسم خطوطًا عريضة للمسار الذى ستتبعه الأفلام الروائية الأمريكية مع نهاية الحرب؛ حيث إن الأفلام الأمريكية أفادت فى الوظائف الثقافية للتوحيد الاجتماعى والترفيه، بينما عبرت بشكل قوى عن الرؤية الكلية الحديثة لحقبة ما بعد الحرب. وتختلف التجربة الألمانية فى هذا الصدد اختلافًا بينًا. فالفروق الثقافية المتصورة التى كانت فى جانب الحرب، والتى كانت كامنة خلف الدعم النشط من جانب الحكومة لشركة أوفا سوف تستمر فى دفع صناعة الفيلم فى حقبة ما بعد الحرب. ورغم أن الفيلم الأمريكى قد نفذ إلى السوق الألمانية وتزايد حتى عام ١٩١٦ فإن تذوق المنتج الأمريكى من جانب الفرنسيين والإيطاليين والبريطانيين فشل فى أن يحرز نجاحًا. والدعوة إلى الانفصال عن الماضى فشلت أيضًا فى التكيف مع القيم الثقافية الأمريكية على الأقل كما تتجلى فى أفلام الولايات المتحدة الأمريكية. والتأخر فى استئناف الولايات المتحدة الأمريكية التجارة مع ألمانيا وشدة التضخم فى ألمانيا (الذى أفضى إلى المقايضة بمعدل أكبر من ٤ تريليون مارك مع الدولار فى عام ١٩٢٣) أعاقا بشدة الاهتمام الأمريكى بسوق الفيلم وأطالت عزلة ألمانيا. والاحتياجات الثقافية القومية تجرى تلبيتها من جانب

الإنتاج السينمائى القومى. والموقف الروسى، رغم أنه مختلف تمامًا ومحكوم بالحرب الأهلية والمقاطعة الاقتصادية، شارك فى نفس الدينامية الأساسية كثقافة ثورية، فانطلق فى إنتاج أفلامه الثورية الخاصة.

ولقد خرجت أوروبا من الحرب وهى مثقلة بالدين (فى معظمه للولايات المتحدة الأمريكية) ومنهكة ماديًا. وواجهت فرنسا وإيطاليا وألمانيا المحن الإضافية للقلاقل الاجتماعية والاضطراب السياسى والتضخم الحاد ووفيات الأنفلونزا التى اجتاحت أوروبا وقتلت من الناس أكثر مما قتلت الحرب نفسها. وفيما عدا ألمانيا حيث تمتعت صناعة السينما بثبات نسبى نجد العمل السينمائى فى أوروبا بزغ من الحرب فى حالة صدمة. وعلى سبيل المثال فإن محاولاتها الناجحة أحيانًا لإنتاج أفلام مع ذلك نجد أن الصناعة الفرنسية تحولت على نحو متزايد إلى التوزيع، بينما حاولت إيطاليا أن ترجع إلى أمجادها من الأفلام الروائع، لكنها وجدت الذوق العالمى وقد تغير تغيرًا كبيرًا. ولما كان قادة الصناعة قبل الحرب قد حاولوا أن يتخلصوا من السنين العديدة من عدم النشاط النسبى، وأن يعاودوا الدخول فى عالم الإنتاج والتوزيع العالمى إلا أنهم وجدوا الظروف قد تغيرت تمامًا من جراء الأستوديوهات الأمريكية والرابطة بين الأفلام الروائية ذات الميزانية الضخمة والتقنيات الجديدة فى الأستوديوهات، والممارسات فى مجال الإنتاج والنجوم أصحاب الأجور المرتفعة، والحاجة المترتبة على الضمان للمستثمرين لإيجاد أسواق عالمية كبيرة هى رابطة يصعب الفكاك منها خاصة فى مواجهة اقتصاديات محلية مهلهلة، ووجود أوروبا التى لا تزال مشتتة ومفتقرة. والولايات المتحدة الأمريكية بالمقابل خرجت من الحرب بسوق ضخمة وصحية نسبيًا ونظام أستوديو عدوانى يتم تمويله بشكل جيد والحساسية المتواضعة تجاه احتياجات السوق الخارجية مع التسلح ببنية تحتية عالمية للشحن والصرافة والمكاتب السينمائية. وكانت الصناعة الأمريكية فى وضع يسمح لها بالتمتع بانحراف ميزان القوى نحوها بعد الحرب. ورغم أن الصناعات السينمائية الضعيفة فى عدة أمم أوروبية حاولت فرض تعريفة جمركية للحماية، فإن مثل هذه الجهود لم يكن لها إلا تأثير ضئيل؛ نظرًا لأن الأستوديوهات الأمريكية يمكن ببساطة أن تستغل مزايا قوة الولايات المتحدة الأمريكية الدبلوماسية والمالية والتشريع المحكم لصالحها.

غير أن انتصار الأفلام الأمريكية فى فترة ما بعد الحرب عكس أيضًا الوضع المتغير للسينما داخل البناء الهرمى الثقافى، وبالتالى الفبركة الأكثر اتساعًا للتحولات الثقافية التى ساعدت على الظهور واتخذت لها شكلاً من خلال الحرب والتمزق الوحشى فى الغالب للنفوس والأسر والعمل والقيم عمل على زعزعة الحساسيات السائدة فى القرن التاسع عشر. والفروق بين تصور سينت للكوميديا وتصور هارولد ليود، أو بين تجسيد مارى بيكفورد وبين تدابارا أو بين الأنساق القيمة لفيلم "ميلاد أمة" (١٩١٥) وفيلم سيسل ب. دى ميل "الذكر والأنثى" (١٩١٩) توحى بأبعاد التغير الذى طرأ داخل قطاعات الجمهور الأمريكى. وهناك انقطاع شديد عن الماضى (وغالبًا هناك نقد له) واعتناق واع بالحداثة المميزة للساحة بعد الحرب. لكن (الحداثة) نفسها كانت قالبا نكدا مُرْبِكًا؛ فأوروبا بعد الحرب سرعان ما حددت الحداثة داخل حساسية جمالية شديدة الثقافة وعند الصفوة فى الزمن الأقدم، كما يتضح هذا من تاريخ (المذاهب) المختلفة فى فن التصوير والموسيقى وأفلام الطليعة. غير أن الحداثة كما تتجلى فى ثقافة الحشد الأمريكية – ولا يوجد موضع أكثر وضوحًا مما فى هوليوود – جسدت القبول الديمقراطى والتمجيد الوقتى ونزعة الوهم الهلامية. إن الوعد بثقافة جاهزة شاملة لكل مقاس أعاد تعزيز الدروب الاقتصادية التى شقتها الصناعة السينمائية الأمريكية فى أوروبا. ويتضح هذا من ظهور الهيمنة الغربية من جانب ما بعد سينما هوليوود الكلاسيكية. وبالمقابل لحداثة أوروبية قائمة على استخدام واع للصورة ونماذج القطع فى التصوير نجد حداثة هوليوود قد كَمُنَت فى الإبداع الْمُصنِّع للمنتجات مدفوعة بمشروع روى قصص فاعلة وواضحة قدر الإمكان، وهى تقدم مثل هذه التقنيات على أنها "تركيب فيلمى خفى" لهذه الغاية. ورغم أن هذه المشاعر المنحرفة للعالم الحديث التى تُعزى للمنازعات الثقافية التى لا تنتهى، فإن الهيمنة بعد الحرب التى تمارسها الصناعة السينمائية الأمريكية والإصرار من خلال الغرب على الممارسات الدالة المرتبطة بهوليوود قد تشكل خصائص عقود السنين التالية.

المراجع

Abel, Richard (1984), French Cinema: The First Wave, 1915 – 1929.

Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin (1985). The Classical Hollywood Cinema.

Cherchi Usai, Paolo, and Codelli, Lorenzo (1990), Before Caligari.

Koszarski, Richard (1990), An Evening's Entertainment.

Monaco, Paul (1976), Cinema and Society.

Reeves Nicholas (1986), Official British Film Propaganda During the First World War.

Thompson, Kristin (1985), Exporting Entertainment.



فرانك بورزاج
(١٨٩٤ – ١٩٦٢)

فرانك بورزاج هو ابن حجّار إيطالى ولد فى مدينة سولت ليك. وهو واحد من ١٤ طفلاً ترك موطنه وهو فى الرابعة عشرة ليلتحق بفرقة مسرحية جوّابة، وسرعان ما أصبح عضوًا فى شركة جيلمور براون، وهو يلعب أدوارًا لشخصيات فى معسكرات التعدين فى جميع أنحاء الغرب. وفى عام ١٩١٢ توجه إلى لوس أنجلوس، حيث استأجره المخرج إنْس ككومبارس ثم بطلا فى أفلام الغرب الأمريكى التى تتكون من بكرتين أو ثلاث بكرات. وفى عام ١٩١٦ بدأ يخرج الأفلام التى يقوم ببطولتها، وبعد عامين توقف عن التمثيل من أجل الإخراج.

وأفلام بورزاج الأولى كممثل/ مخرج تستكشف الشخصيات والمواقف التى تتردد فى أعماله المتأخرة. وهو فى دور هال الابن الفاجر لمليونير فى فيلم "شريك نوجت جيم" (١٩١٦)، يتشاجر بورزاج فى هذا الدور مع أبيه، وهو يأخذ سيارة شحن تنقله إلى مدينة مناجم غربية، وهناك يلتقى بنوجت جيم وينقذ ابنته من حياتها الكئيبة كراقصة فى مرقص، ويشكل معهما عالمًا مثاليًا خاصًا بهم. ولما كان بورزاج خفيف البنية وله شعر مقصوص، فإنه ينقل الإحساس بالبراءة والطاقة والتفاؤل، وكلها أصبحت علامة تجارية لأدوار تشارلز فاريل فى فيلم "السماء السابعة" (١٩٢٧)، "ملاك الشارع" (١٩٢٨)، "النجم المحظوظ" (١٩٢٩)، "النهر" (١٩٢٩).

وأصول بورزاج توحى بأن عددًا من أفلامه تدور فى وسط مُتَدَنٍّ وطبقة عاملة. وأول نجاح كبير له هو اقتباس من فانى هيرست "المضحك" (١٩٢٠) والذى يصور اشتهار عازف قيثارة شاب من الجيتو اليهودى فى الجانب الشرقى الأدنى لنيويورك وجهوده باعتباره من جرحى الحرب لكى يستعيد قابليته للعزف

مرة أخرى. وقصة الحب في فيلم "السماء السابعة" هو الفيلم الذي نال بـه جـائزة الأكاديمية لأحسن مخرج، والذي أطلقت عليـه مجلـة (فـاريتي) تعبيـر "الفـيلم المتكامل"، وهو يتضمن إنقاذ فتاة متشردة من الشوارع الباريسية على يدي عامـل في الصرف الصحي. وفيلم "فتاة سيئة" (١٩٣١) وقد حصل هو الآخر على جـائزة الأوسكار هو عمل من أعمال الواقعية، وهو يقارن بفيلم فيدور "منظـر الـشارع" (١٩٣١) من جانب النقاد المعاصرين، وهو يستكشف الروتين الشديد في المغازلـة والزواج والحمل والميلاد ويحتفي بانتصارات ومآسي شاب وشـابة فـي أوسـط العمر.

ولقد تخصص بورزاج في التناول الروائي للزوجين المحاصـرين بـالقوى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تهدد بإقلاق تناغمها الرومانسي. والبيئـات الحافلة بالاضطراب الاجتماعي والاقتصادي تعمل كعقبة في وجه سعادة المحبـين وهما يؤكدان كل منهما للآخر مشاعرهما. وفي عديد من أفلامه نجد سياق الحرب يعرقل جهود المحبين، الشباب لإيجاد مكان لهم بمعـزل عـن النـاس الـدنيويين الشكاكين من حولهم.

وبورزاج طوال رسالة حياته الفنية يندد بالحرب والعنـف؛ ففـيلم "ليليـوم" (١٩٣٠) يندد بسوء التصرف الداخلي، وهناك نزعة سلامية عميقة في فيلم "وداعًا للسلاح" (١٩٣٢)، وفيلم "ليس هناك شيء أعظم من المجد" (١٩٣٤). ولقـد بـرز كواحد من أوائل المعادين للفاشية بأشد صرامة في هوليوود. وهو يـضفي طابعًـا دراميًا على شرور الحركات المتعصبة في ألمانيا بعد الحرب فـي فـيلم "رجـل صغير، فماذا الآن؟" (١٩٣٤) وهو يهاجم صراحة الفاشية بمثل ما فعل قبل دخول الولايات المتحدة الأمريكية في الحرب العالمية الثانية في فيلم "العاصـفة المميتـة" (١٩٤٠).

ورؤية بورزاج رؤية رومانسية أصيلة بتأكيـدها علـى أوليـة المـشاعر وأصالتها. وعشاقه يظهرون بمظهر المحتفظين بأنفسهم وتماسكهم في القرن التاسع عشر في عالم جديد عدمي فاقد للإنسانية. والشكل الذي تتخذه رومانسية بـورزاج

في غالبيتها هو المجاز الديني المصطبغ بصبغة دنيوية. وهو في أفلام "السماء السابعة" و"ملاك الشارع" و"قلعة الرجل" (١٩٣٣) و"رجل صغير فماذا الآن؟" نجد أن عشاقه يتجاوزون أوضاعهم المباشرة أملاً في جنة فاضلة على الأرض، كما نجد تشيو بطل فيلم "السماء السابعة" يموت ويولد ثانية بشكل غامض؛ وأنجلا بطلة فيلم "ملاك الشارع" تصبح ملاكًا، وتصبح في نظر البطل أشبه بالمادونا. وفيلم "الشحنة الغريبة" (١٩٤٠)، وهو فيلم حظرته الكنيسة الكاثوليكية في عديد من المدن الأمريكية ربما يقدم أكبر مجاز ديني صريح؛ وفيه جماعة من الضحايا الهاربين والخارجين يتتبعون خريطة مكتوبة داخل غلاف إنجيل عبر الغابة الإستوائية، وينتهي (خروجهم) برحلة بحرية كلها عبث في قارب صغير مع مرشدهم العجيب الذي يشبه المسيح. وعشاق بورزاج هم أصحاب القلوب الصافية يظهرون في فيلم "حتى نلتقي ثانية" (١٩٤٤)؛ حيث يقيم المخرج علاقة رومانسية مكبوتة قلقة بين طيار أصيب وراء خطوط العدو ومترهبة من دير فرنسي تتظاهر بأنها زوجته حتى تضمن سلامته.

وكما يقول هرفي دومومونت (١٩٩٣) إن النموذج السردي الأساسي عند بورزاج في أعماله الميلودرامية الرومانسية هو أنموذج "الفلوت السحري" لموزار، ويتضمن نضالاً رمزيًا يشبه طقوس الاحتفالات الخاصة بالانخراط في الماسونية. وقد التحق بورزاج بالماسونية عام ١٩١٩، وارتفع إلى المرتبة ٣٢ (سيد السر الملكي) عام ١٩٤١. وهو يشبه ساراسترو عند موزار ينظر لدرب العشاق الشبان من خلال سلسلة من المحاكمات والمحن لتحقيق حالة من الاستنارة الروحية والتغير.

ورفض بورزاج للواقع المعاصر لصالح عالم انفعالي وروحي باطني يبدو أنه خارج الثقافة الأمريكية بعد الحرب. وبعد عام ١٩٤٥ لم يبدع سوى أربعة أفلام. ومحاولته لإعادة حكي قصة الحب الكبرى في "السماء السابعة" لجيل جديد من رواد السينما في فيلم "الدمية الصينية" (١٩٥٨) فشل في أن يجد له جمهورًا يتقبله. ورغم وجود إحياء متنوع لأفلامه في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا وفرنسا في سنوات ١٩٧٠ حاول إعادة تأسيس مكانه كقوة كبرى في الميلودراما السينمائية لكي يحصل على تقدير نقدي يستحقه.

جون بلتون

مختارات من الأفلام

Humoresque (1920): Lazybones (1925), 7th Heaven (1927), Street Angel (1928), Lucky Star (1929), Bad Girl (1931), A Farewell to Arms (1932), Man's Castle (1933), Little Man. What Now? (1934), History is Made at Night (1937), Three Comrades (1938), Strange Cargo (1940), The Mortal Storm (1940), I've Always Loved You (1946), Moonrise (1948), China Doll (1958), The Big Fisherman (1959).

المراجع

Belton, John (1974), The Hollywood Professionals.

Dumont, Herve (1993), Frank Borzage, Sarastro a Hollywood.

Lamster, Frederick (1981), Souls Made Great Through Love and Adversity.

وليم اس. هارت
(١٨٦٥ – ١٩٤٦)

رغم أن وليم سورى هارت قد ولد فى نيويورك، فإنه أمضى طفولته فى وسط الغرب فى وقت كانت تحتفظ فيه هذه المنطقة بشعور بأنها تشكل حدودًا. ولم يمكنه عمل فنى على المسرح إلا بالحصول على أدنى مستويات المعيشة إلى أن حطّ على دور هو دور كاش هاوكنز، وهو راعى بقر فى تمثيلية أوين ميلتون الرائعة "الرجل الأبيض المتزوج من هندية أمريكية حمراء" عام ١٩٠٥. وكانت هناك أدوار فى أعمال درامية من أفلام الغرب الأمريكى تبعت هذا، ومن بينها دور البطولة فى الصورة المسرحية لرواية (الفرجينى) لأوين ويستر عام ١٩٠٧ ولقد جابب هارت كاليفورنيا فى عام ١٩١٣ فقرر أن يرتبط بأحد المعارف القدماء وهو توماس أنيس الذى كان مشغولاً بتطوير الأستوديو فى سانتانييز، والذى أصبح يعرف باسم (انسفيل).

وقد أدرك إنيس الإمكانية الكامنة عند هارت فعرض عليه عملاً مقابل ١٧٥ دولارًا فى الأسبوع. وطوال السنتين التاليتين ظهر هارت فى فيلم من أفلام الغرب الأمريكى من بكرتين وفيلمين روائيين. وقد عمل مع كاتب السيناريو س. جاردنرسوليفان. وبشكل نمطى كما فى فيلم "كارثة الصحراء" جرى تقديمه على أنه "الشرير الطيب"، وكثيرًا من هو خارج على القانون فيتحرك للإصلاح من جراء حبه لامرأة صافية القلب. وفى عام ١٩١٥ انتقل إنيس وهارت إلى شركة أفلام ترايجل، وهارت أصبح الآن نجمًا كبيرًا ناجحًا فى أفلام الغرب الأمريكى. وأخيرًا وصل إلى مرتبة الظهور فى أفلام روائية طويلة.

وهناك فيلم من أكبر الأفلام نجاحًا لشركة ترايجل هو "أبعاد الجحيم" الذى أنتج عام ١٩١٦ وقد لعب هارت دور بليزتراسى، وهو القاتل المحترف الذى استأجره مالك حانة ليضمن أن الواعظ القادم الجديد لن يدمر تجارته لإضفاء الطابع الحضارى على المدينة، لكن بليز يتأثر بجمال أخت الواعظ المشرق. وعندما أشعل الغوغاء النار فى الكنيسة سارع هو بإنقاذ الفتاة وحينئذ استولى على المدينة بمفرده وحرقها تمامًا. وشخص هارت الطويل المائل ووجهه الغاضب الكئيب يعكس شخصية مشبعة بكل اليقينيات الأخلاقية للعصر الفكتورى. الذى شكّله. وهو بالنسبة للأشرار وللأجناس الأخرى وخاصة المكسيكيين معادٍ لهم تمامًا. لكنه لطيف، بل حتى مزعزع إزاء النساء. وهارت وحيد ورفيقه الوحيد هو حصانه فريز.

وفى عام ١٩١٧ تحرك هارت، وانتقل إلى شركة (الممثلون المشهورون – لاسكى) عندما عرض عليه أدولف زوكور مرتب ١٥٠ ألف دولار عن كل فيلم. وتوزيع أفلامه تحت شعار فن باراموننت ضمن له نجاحًا كبيرًا فى السنوات التالية بعد الحرب العالمية الأولى. ولم تكن كل أفلامه من نوع الغرب الأمريكى، ولكن أفلام الغرب الأمريكى هى التى كان يعود إليها مرارًا وتكرارًا. ومن بين أفلامه المتأخرة التى لا تزال موجودة "اللهيب الأزرق" (١٩١٨) و"سكوير ديل ساندرسون" (١٩١٩) و"بوابة الجمارك" (١٩٢٠)، وهى من خير أفلامه. وزادت ميزانيات الإنتاج. والأفلام التى لا يخرجها بنفسه كان يعهد بها إلى لامبرت هيلير.

ولكن مع تقدم سنوات ١٩٢٠ بدأت أفلام هارت تبدو أنهما لا تتمشى مع العصر. وازدادت المسافة بعدًا، وهارت الذى لا يقبل إطلاقًا اللمسة الأخف ازداد جدية، وميله للعاطفية ازداد صراحة. وهارت يجب أن يعتقد أن أفلامه تمثل صورة واقعية للغرب. وفيلمه "بيل هيكوك العنيف" (١٩٢٣) كان محاولة لتشييد عمل تاريخى جاد، لكن شركة باراموننت لم تكن سعيدة به. والآن بلغ هارت ٥٧ عامًا ولم يعد قادرًا على تقديم بطل يرتدى قناعًا فى أعماله فى عصر جمهور موسيقى الجاز. وفيلمه "المغنى جيم مكى" (١٩٢٤) كان فاشلاً، وبمقتضى هذا تم فسخ عقده.

وآخر أفلامه "تمبلويدز" (١٩٢٥) الذى أنتجته شركة (الفنانون المتحدون) صرفت عليه مئة ألف دولار من أمواله هو. والفيلم يحتوى على مشاهد رائعة، لكنه شكل فشلاً آخر، واضطر هارت إلى التقاعد. وقد جرى إنتاج فيلم "تمبلويدز" مرة أخرى فيما بعد كفيلم ناطق، وقدم له هارت بمقدمة بصوته: "ياأصدقائى لقد أحببت فن السينما. إنه بالنسبة لى بمثابة أنفاس الحياة". لقد كانت لحظة فريدة ساحرة؛ لأنها تبرز لمحات لممثل المسرح الفكتورى كاملة، وكان هذا عملاً مثيراً لعالم سينما الغرب الأمريكى فى الفترة الصامتة الذى جسّده هارت.

إدوارد بوسكومب

مختارات من الأفلام

In the Sage Brush Country (1914), The Scourge of the Desert (1915), Hell's Hinges (1916), The Return of Draw Egan (1916), The Narrow Trail (1917), Blue Blazes Rawden (1918), Seltish Yates (1918), Square Deal Sanderson (1919), The Toll Gate (1920), Wild Bill Hickok (1923), Tumbleweeds (1925).

المراجع

Koszarski, Diane Kaiser (1980), The Complete Films of Williams Hort, A Pictorial Record.

تـوم ميكس

(١٨٨٠ – ١٩٤٠)

إن أحب نجم غربى شعبى فى سنوات ١٩٢٠ هو توم مـيكس فهـو مثـال البطل السينمائى فى عصر موسيقى الجاز. ففى مكان التوهج الأخلاقى لـوليم اس. هارت نجد صورة توم ميكس تقدم تسلية لا تتوقف؛ فهو مزيج سريع للغايـة مـن الفارس الرائع والمقاتل بقبضته وبطل الأعمال الكوميدية والمطاردات. وعادة مـا نجد الأعمال المثيرة هى التى يؤديها ميكس نفسه. وهو فـى سـنواته العـشرينية المبكرة قد عمل راعى بقر للأخوة ميللر المشهورين، حيث يوجـد عـرض مـن الطابع الغربى الأمريكى المثير فى أوكلاهوما. وقد عمل ميكس مع عرض آخـر فى عام ١٩٠٩ عندما استخدمت شركة سلينج تسهيلاتها لعمل فيلم عنوانـه "حيـاة مزرعة المواشى فى الجنوب الغربى العظيم"، وقد جرى تصوير ميكس على أساس أنه مروض خيول. وطوال السبع سنوات التالية ظهر ميكس فى حوالى مئـة فـيلم من نوع الغرب الأمريكى من بكرة أو بكرتين لشركة سلينج، وتم التـصوير فـى البدء فى كولورادو ثم فى كاليفورنيا.

وفى عام ١٩١٧ نجد ميكس قد استدعاه أستوديو فوكس لتصوير أفلام طويلة مع قيم إنتاجية رائعة وممتازة، ومعظم التصوير قد تم فى مواقع غريبة رائعة مثل الجراند كانيون. وشخصية ميكس النجومية هى شخصية روح حرة محبة للفكاهـة، مهيئة لإنقاذ الفتيات المعرضات للخطر. وتوم على الشاشة يبدو فى معيشة نظيفـة بدون تدخين أو معاقرة الشراب، وهو لاعب بالسلاح الصغير. وهو يفـضل أسـر الأشرار بالحيلة البارعة، وليس بإطلاق الرصاص.

وميكس قام بغزوات بين الحين والحين خارج نظام أفلام الغرب الأمريكى، وعلى سبيل المثال فى فيلم "ديك نوربين" (١٩٢٥). ولكن أفلام الغرب الأمريكى هى التى صنعته، وهو بدوره جعل أستوديو فوكس أكبر منتج لأفلام الغرب الأمريكى الناجحة فى العصر. ومعظم أفلامه الستين أو نحو ذلك ليست طويلة. ولا نجد إلا حلقات قليلة هى التى بقيت من فيلم "شمال خليج هدسون"، ونجد فيلمًا أو فيلمين من أفلام ميكس من إخراج جون فورد وهو مخرج أفلام الغرب الأمريكى الأول فى شركة فوكس. ولحسن الحظ نجد أمثلة طيبة عديدة من عمله قد بقيت. وفيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٢٦) يعطى انطباعًا نمطيًا يدل على عظمة ميكس. والفيلم يبدأ بعمل مثير رائع حيث يقوم توم بالانزلاق من على كابل إلى أسفل ممر ضيق، وينتهى بمناوشات على قمة قطارات متحركة مع قتال بطولى بقبضته فى كهف تحت الأرض بينه وبين حوالى دستة أشرار، ثم يأسرهم جميعًا.

وجهاز الدعاية فى شركة فوكس عمل بجدية لتشكيل سيرة حياة تكون ملونة بلون أداء ميكس على الشاشة. فقد زعم هذا الجهاز أن أمه فى جانب منها من قبيلة من الهنود فى أمريكا الشمالية استقرت فى أوكلاهوما، وأنه اشترك مع الجيش فى كوبا إبان الحرب الإسبانية – الأمريكية، وشارك فى توجيه الاتهام الشهير ضد سان جون هيل كما شارك فى ساحة الملاكمة فى الصين. ولا يوجد شىء من كل هذا حقيقى فميكس لم يغادر الولايات المتحدة الأمريكية إبان خدمته القصيرة فى الجيش، كما انتهى بشىء حافل بالخزى عندما هجر زوجته.

وبكل تقدير وجد ميكس فى الغالب أنه يفضل الواقعة على الخيال. لقد اقتفى تراث العمل الظاهرى لأبطال الغرب الأمريكى الذى دشنه بيل كودى، ولقد أصبح على الشاشة وخارجها شخصية متوهجة بقبعته البيضاء الضخمة، وملابسه الغربية المطرزة، وأحزمته المرصعة بالماس، وحذائه الطويل. وعلى الرغم من أنه ليس مثل هارت فإنه أصبح راعى بقر أصيلاً، وجذوره كانت فى عروض المباريات فى الغرب المتوحش. وعند نقاط مرحلية فى حياته الفنية كان يعود ليسدور على العروض الحية بما فى ذلك السيرك.

ولقد تجاوزت حياة ميكس الفنية ذروتها مع دخول الصوت في أفلام الغرب الأمريكية، لكن رعاة البقر المغنيين في سنوات ١٩٣٠ بأزيائهم الرائعة ورؤيتهم على طريقة سكان أركاديا في اليونان في حياتهم القائمة على تربية الماشية تسببوا في تخلفه بشكل مباشر. وآخر فيلم له هو مسلسل "الفارس المعجزة" وهو عمل حزين نوعًا ما. وبعد خمسة أعوام، وقد أفلس، حاول أن يغري شركة فوكس لتمويل عودته. وكان على صديقه القديم جون فورد أن يوضح أن العمل السينمائي قد تجاوزه. وفي أواخر تلك السنة انقلبت سيارته عند منحنى خارج فلورن بولاية أريزونا وقد قتلته في التو.

إدوارد بوسكمب

مختارات من الأفلام

Ranch Life in the Great Southwest (1909), The Heart of Texas Ryan (1917), The Wilderness Trail (1919), Sky High (1922), Just Tony (1922), Tom Mix in Arabic (1922), Three Jumps Ahead (1923), The Lone Star Ranger (1923), North of Hudson Bay (1923), Riders of the Purple Sage (1925). The Great K&A Train Robbery (1926), Rider of Death Valley (1932).

المراجع

Brownlow, Kevin (1979), The War, the West and the Wilderness.

Mix, Paul E. (1972), The Life and Legend of Tom Mix.

الفيلم الصامت:
الخدع السينمانية والرسوم المتحركة

بقلم: دونالد كرافتون

على عكس الاعتقاد الشائع فإن تاريخ الرسوم المتحركة لم يبدأ بفيلم "الباخرة ويلي" الناطق لوالت ديزني عام ١٩٢٨؛ فقبل هذا كان هناك تراث شعبي وصناعة سينمائية وعدد هائل من الأفلام – ويتضمن هذا حوالى مئة فيلم لـديزني – وهـذا يسبق ما يسمى حقبة الأستوديو الكلاسيكية فى سنوات ١٩٣٠.

لقد بدأ التاريخ العام لفيلم الرسوم المتحركة باستخدام تأثيرات الخدع العـابرة فى أفلام ظهرت مع بداية القرن العشرين. ومع ظهور الأجناس والأنواع المتميـزة (أفلام الغرب الأمريكى، أفلام المطاردات، إلخ) خلال ١٩٠٦ – ١٩١٠ ظهرت فى الوقت نفسه أفلام صُنعت كلها أو غالبيتها بتقنية الرسوم المتحركـة. ولمـا كانـت غالبية الأفلام عبارة عن بكرة واحدة فإنه لم يكن هناك إلا اختلاف منهجى ضـئيل بين أفلام الرسوم المتحركة وغيرها. لكن مع تقدم تيار الفيلم ذى البكرات المتعـددة بعد حوالى عام ١٩١٢ – مع وجود حقبة من الاستثناءات فحسب – احتفظت أفلام الرسوم المتحركة بطولها الذى هو عبارة عن بكرة واحدة أو أقل. وفى الوقت نفسه بدأت هذه الأفلام ترتبط فى العقل الجمعى للمنتجين والجمـاهير مـع المسلـسلات الكوميدية أولاً، لأنها هيأت الأبطال الجاهزين قبل الصحافة المطبوعـة، (وقعـت) الأفلام بأسماء فنانى الكاريكاتور على الرغم من أن الفنانين لم يكن لهـم انـشغال بالإنتاج. وحتى الحرب العالمية الأولى كانت الرسوم المتحركـة ظـاهرة عالميـة شاملة، ولكن بعد حوالى عام ١٩١٥ هـيمن المنتجـون فـى الولايـات المتحـدة الأمريكية على السوق العالمية. ورغم وجود عديد من المحـاولات فـى الإنتـاج الأوروبى الطبيعى، فإن سنوات ١٩٢٠ ظلت حقبة هيمنة مسلـسلات الشخـصيات الأمريكية: مت وجيف، كوكو المهرج، الفلاح، القط فليكس. ومن بين كل الطـرق التى توازى فيها تشكيل الفيلم القائم على الرسوم المتحركة مع الإنتاج الروائى كان أشهرها تمثيل الرسوم المتحركة لنظام النجم فى سنوات ١٩٢٠ وفى هـذه الحقبـة ابتدعت أستوديوهات الرسوم المتحركة أبطالاً متوازين مشابهين لنجوم السينما مـن البشر.

التعريفات

يمكن تعريف فيلم الرسوم المتحركة على نحو أفضل، وبشكل عريض على أنه نوع من الصور المتحركة تتم بترتيب الرسوم أو الموضوعات بطريقة تسمح عندما يتم عرضها بتتابع على فيلم سينمائى أن تنتج الوهم بالحركة المتحكم فيها. وعلى أى حال ففى الممارسة نجد أن تعريفات ما يشمل الرسوم المتحركة قد تسرب إليها تنوع من الاعتبارات الفنية والنوعية والموضوعية والصناعية.

التقنية

لقد جرى إنتاج الصور المتحركة فى فترة طويلة قبل اختراع التصوير السينمائى فى سنوات ١٨٩٠. وكما بيّن ديفيد روبنسون (١٩٩١) فإن جعل الرسوم تتحرك كان الأنموذج لجعل الصور تتحرك، وهذا له تاريخ مختلف عن تاريخ السينما. فإذا أعدنا تحديد مناقشتنا للأفلام المتحركة المسرحية فإن عام ١٨٩٨ يعد نقطة انطلاق ممكنة. ورغم عدم وجود بينة مقبولة للتحقق من أى من الزعميْن فإن تقنية الرسوم المتحركة يمكن أن تكون قد اكتشفت باستقلال على يد ج. ستيوارت بلاكتون فى الولايات المتحدة الأمريكية وعلى يد آرثر ملبورن – كوبر فى إنجلترا. فقد زعم كل منهما أنه أول من استغل طريقة بديلة فى استخدام كاميرا التصوير السينمائى: استغلال الأشياء فى مجال الرؤية وعرض صورة فيلمية واحدة أو صور فيلمية قليلة جدًا فى زمن لكى يتم تقليد وهم الحركة الناجم من التصوير السينمائى العادى. وفى العرض لا يوجد أى فرق ما.

إذا كانت الصور الفيلمية المفردة قد عرضت من ١٦ – ٢٤ مرة فى الثانية، أو عُرضت على فترات توقف غير محددة تمامًا، فوهم الحركة هو هو نفسه. ومن ثم فإن التعريف التقليدى القائم على التكنولوجيا للرسوم المتحركة بأنه ينبنى ويتم تصويره صورة فيلمية واضح أنه غير سليم. إن (كل) الصور المتحركة تتركب

وتصور وتعرض صورة فيلمية صورة فيلمية (وإلا جاءت الصورة ضبابية) ويبدو أن العامل الفني المحدد قائم في التأثير المقصود به أن يظهر على الشاشة.

الجنس السينمائى

لم يحدث إلا حوالى عام ١٩٠٦ أن أصبح فيلم الرسوم المتحركة نمطًا مميزًا فى الإنتاج. ويصور فيلم "مراحل مضحكة لوجوه فكهة" (بلاكتون، ١٩٠٦) صورًا متحركة رسمها فنان باليد وهى تحرك عيونها وأفواهها. وقد تم هذا بعرض صورتين تمحوان الرسم بالطباشير وإعادة الرسم بتغيير طفيف ثم عرض مزيد من الصور الفيلمية، ويحدث انطباع من أن الرسوم تتحرك بذاتها. وفيلم اميل كول "فانتا سماجورى" (١٩٠٨) يظهر أيضًا رسومات الفنان وهى تتحرك من ذاتها محققة استقلالاً عنه. وبالتدريج من هذه المخترعات تدعمت فى موضوعات مميزة وصناعة التصوير، والتى عزلت هذا النوع من صناعة الأفلام عن المنتجات الجديدة الأخرى. وقبل حوالى عام ١٩١٣ نجد أن المواد التى جرى تصويرها بالرسوم المتحركة قد مالت إلى أن تكون أشياء – لعب، دُمى، عرائس – ومخترعات. ولكن بالتدريج نجد أن نسبة الرسومات للأشياء قد تزايدت إلى أن حدث بعد عام ١٩١٥ أن الصور الكاريكاتورية المتحركة أى الرسومات (وخاصة فى المسلسلات الكوميدية) قد جرى فهمها على أنها تشكل جنسًا سينمائيًا خاصًا.

الأطروحات والأعراف

هل يجب تعريف الرسوم المتحركة بموضوعات خاصة مميزة؟ لقد حدد بعض المعلقين "إبداع وهم الحياة" بأنه الاستعارة الجوهرية للرسوم المتحركة. وهناك موضوع دال متكرر آخر هو عرض الرسوم المتحركة (أو بدائلها الرمزية) داخل الأفلام. والالتباس بين الكون الماثل فى الأفلام والعالم (الحقيقى) لفنان الرسوم وجمهور الفيلم هو أطروحة مُلحة أخرى.

ويمكن تعريف أفلام الرسوم المتحركة أيضًا ثقافيًا. فغالبًا ما يجرى تصور أن الرسوم المتحركة هى جنس فنى فكاهى يستهدف الأطفال أساسًا. وفى الحقيقة فإن الأطفال كانوا دائمًا (ولا يزالون) يشكلون جزءًا كبيرًا من جمهور أفلام الرسوم المتحركة. لكن الرسوم المتحركة تحتوى شيئًا أكثر من مجرد الكرتون، ولا يجب أن ننسى أنه حتى الكارتون الكلاسيكى كان يُنتج من أجل الجماهير العامة، وليس للصبية وحدهم. ولهذا يحتاج التعريف الثقافى للرسوم المتحركة إلى أن يُدخل فى الحسبان نوع الفكاهة الذى تمثله. إلاّ أننا نجد أيضًا أن ارتباطها (وخاصة فى الحقبة المبكرة) بالسحر والخوارق جعلها قابلة للعمل كمخزون للعمليات السيكولوجية مثل الشطح الخيالى أو الارتداد إلى مرحلة الطفولة.

الصناعة

إن الرسوم المتحركة المنتجة فى وحدات متخصصة (سواء فى الأستوديوهات أو فى الورش الفنية) سرعان ما أصبحت تحتل مكانة خاصة فى البرنامج الذى تتطلع إليه، وليس إلى "الواقع" (الجريدة السينمائية أو التسجيلية)، وليس الدراما الإنسانية (الروائية)، بل تتطلع إلى المناظر الفكهة التهريجية والروائية وأبطال من الحيوانات وأحداث مليئة بالشطح الخيالى يتم إنتاجها بالرسوم أو بالدمى.

البشائر

كان "فيلم الخدع السينمائية" من أقدم الأجناس الفنية السينمائية. بينما كان هذا النوع مرتبطًا أساسًا بعمل مليس الساحر الفرنسى الذى تحول فأصبح صانعًا سينمائيًا. وكثير من هذه الأفلام تم إنتاجها فى عدة دول بين ١٨٩٨ و١٩٠٨. وكانت الكاميرا تتوقف أثناء التصوير، ويتم التغيير (مثلاً: فتاة تتحول وتصبح هيكلاً عظميًا)، ثم يتم استئناف التصوير.

وواضح أن منييس نفسه لم يتوسّع في استخدام الرسوم المتحركة التي يتم تصويرها صورة صورة. فهذا يرجع إلى جيمز ستيوارت بلاكتون أحد مؤسسي شركة فيتاجراف، وهو صانع لما يؤخذ عادة على أنه أول كارتون "مراحل فكهة لوجوه مضحكة". وفي ١٩٠٦ – ١٩٠٧ صنع بلاكتون نصف دستة أفلام استخدمت تأثيرات الرسوم المتحركة. وأكبر أفلامه تأثيرًا "الفندق المسكون" (فبراير ١٩٠٧)، الذي كان ضربة كبرى في أوروبا أساسًا بسبب الرسوم المتحركة باللقطات القريبة لأدوات المائدة. ومن بين صناع الفيلم الذين تأثروا بعمق لعمل بلاكتون في شركة فيتاجراف سيجموند ودي شومون الإسباني (الذي كان يعمل في فرنسا) وملبورن – كوبر ووالتر ر. بوث (إنجلترا) وفي الولايات المتحدة الأمريكية ادوين اس. بورتر بشركة أديسون وبيلي بيتزر في شركة بيوجراف.

وفي هذه الأفلام الخاصة بالرسوم المتحركة المليئة بالخدع يكون الأمر أشبه بخفة اليد في الفيلم السحري. وأفلام الرسوم المتحركة القصيرة هي وسيلة للإثارة والتسلية واستثارة فضول المشاهدين. ومع استهلاك الجديد تخلّى بعض المنتجين – وخاصة بلاكستون نفسه – عن هذا النوع من الأفلام. وتوسّع الآخرون في الأفلام وعدّلوها مما أفضى إلى إبداع جنس سينمائي مستقل جديد.

الفنانان: كول وماكاى

لقد كان إميل كول فنان كاريكاتير وفنان مسلسلات هزلية قبل اكتشاف السينما في حوالي الخمسين من عمره. من ١٩٠٨ إلى ١٩١٠ عمل – على الأقل – خمسة وسبعين فيلمًا لشركة جومونت مساهمًا في إبداع الخدع السينمائية في معظمها. وكول فنان يكاد يمتلئ بالهواجس سرعان ما اخترع أساليب خداع عديدة ظلت أساسية مثل الصور المتحركة بكاميرات تُدفع رأسيًا فترتفع بالوسائل الكهربائية، ويخطط لحساب ديمومة الحركة وعمق مجال الرؤية. ولقد وضع وسائل مختلفة أسفل الكاميرا بما في ذلك اللوحات الفنية والموديلات والدمى والصور الفوتوغرافية المخصوصة والأشياء المنسقة. وما (لم) تعرضه أفلام كول

هو الحبكة المتواصلة التقليدية. وبدلاً من هذا فإنّ خلفيته كفنان جرافيك أصبحت مصدرًا لمناظر دائمة التغير للوحات القائمة على الشطحات الخيالية، والتى تتداخل بعضها فى بعض بمنطق لا عقلانى ورمزية غامضة. ورغم ما تبدو عليه أفلام كول اليوم من غرابة فواضح أنها كانت ذات شعبية كبيرة. ولقد عمل لصالح شركتى باتيه وإكلير، وهذه الشركة الأخيرة بعثت به إلى فرعها الأمريكى فى فورت لى بولاية نيوجرسى عام ١٩١٢ ولقد أعد سلسلة من الرسوم المتحركة قائمة على أساس سلسلة هزلية كوميدية لجورج ماكنوس هى سلسلة "المتزوجان حديثًا وطفلهما". وقد ألهم نجاح أفلامه الأربعة عشر صناع الرسوم الكاريكاتورية العديدين الآخرين فى الصحف لإنتاج أو تقليد نسخ رسوم متحركة لأعمالهم.

وهناك فنان جرافيتى مهم هو وينسور ماكاى، وهو بدون شك ألمع فنانى الكارتون فى الصحف فى ذلك الوقت. وقد صور فى عام ١٩١١ فيلمًا قصيرًا بدون عنوان أبدع فيه رسومًا متحركة لبعض الشخصيات من مسلسله "الصغير ينمو فى سلمبرلاند". وهذه الرسوم جرى تقليصها، ورسمها على بطاقات بتدقيق شديد وقامت شركة فيتاجراف بتصويرها ثم جرى تلوين المطبوع على يد ماكاى صورة صورة. وفى الافتتاحية الحيوية يعرض ماكاى بفخر آلاف الرسوم مستخدمًا جهاز الترجيع الخاص باختيار الحركات. وبالإضافة إلى تقديم التكامل الروائى للرسوم المتحركة فإن الاستهلال يظهر أيضًا بحيوية كيف يمكن رسم وتصوير أفلام الرسوم المتحركة لكل الذين يشاهدونها – وكان هناك العديد. وفى عام ١٩١٢ أبدع ماكاى "قصة فراشة" وقد استخدم فى الفيلم خلفيات ساكنة وهى تتراجع فى كل رسم. ولقد كانت هناك بعض التجارب الطموحة فى المنظور المتحرك. ومسرحية (جرتى) التى كانت تعرض على خشبة المسرح عام ١٩١٤ قد جرى إبداعها فيلمًا أيضًا كقصة روائية طولها بكرة واحدة، وكان هذا أتم فيلم رسوم متحركة فى ذلك الوقت (ولعدة سنوات بعد ذلك). ونحن نرى ماكاى ينادى جرتى الديناصورة التى تختبئ فى كهفها ويظهرها من خلال بعض الخدع التى تشبه السيرك. ولقد جرى تمجيد الفيلم بحق باعتباره من الروائع، وقد ساهم فى زيادة شعبية هذا الجنس السينمائى. وفيلمه "غرق لوسيتانيا: صورة سينمائية متحركة مذهلة" تم إنتاجه عام

١٩١٨. وهو يصور مأساة الحرب مع مركب من الأساليب الحفرية (الموضوعية) و(الكارتونية). ولقد تصور ماكاى العديد من المشروعات السينمائية وقد دبّر أمره لكى ينجز العديد قبل وفاته عام ١٩٣٤.

التصنيع: براى وبارى

من شعبية فيلم "المتزوجان حديثًا وطفلهما" نرى مبالغات ماكاى والمنتجات المتفرقة على يد فنانى الرسوم المتحركة المبتدئين كان واضحًا أن الجماهير كانت مبتهجة بهذه الأفلام. ولقد كانت هناك مشكلة هى أن العمل كان مرهقًا، وأن العائد المادى لم يكن كافيًا لمواجهة تكاليف الإنتاج. ولقد حاول كول والآخرون أن يستخدموا القطْع ليحل محل بعض الرسوم المستهلكة للزمن، وكان هذا توفيقًا للإلهام الخرافى فى هذه النوعية من الأفلام.

ولقد اخترع جون راندولف براى طريقة لتخفيف الكثير من إعادة الرسم الذى تقتضيه الوسائل الأقدم. وبراى فنان المسلسل الهزلى الكوميدى ورسام الرسوم المتحركة المتعهد (كان قد صور فيلمًا واحدًا عام ١٩١٣) طور استخدام أوراق شفافة من شرائط من نيترات السليلوز حتى إنه أتقن ما أصبح يعرف باسم نظام الشريحة، وهذا يتضمن فصل العناصر الحركية عن العناصر الثابتة فى الصورة. إن الخلفية والأجزاء الأخرى غير المتحركة يتم رسمها على فرخ ورق، والشخوص المتحركة يتم رسمها فى أوضاعها المتعاقبة الحقة على الشرائح الشفافة. وهذه توضع عليها ويتم تصويرها، كل صورة على حدة للحصول على وهم تحرك الشخص عبر خلفية ساكنة. وهذه السيرورة أو العملية ظلت قياسية فى صناعة الرسوم المتحركة إلى أن أدخل التصميم القائم على التصوير الجاف والاستعانة بالكمبيوتر. وبشكل تعسفى قام براى وهرد بحماية مطالبهما الخاصة فى العملية. ومعظم أستوديوهات الرسوم المتحركة من ١٩١٥ إلى أوائل سنوات ١٩٣٠ حصلت على تراخيص من براءات شركة براى – هرد ودفعوا المبالغ

المستحقة. لقد أحسن براى صنعا بتبنى تقنيات طورها الآخرون. ولقد كان الأمر على هذا الغرار أيضًا بالنسبة لمنافس هو راؤول بارى، وهو فنان مسلسلات كوميدية ألمعى من مونتريال شرع بالتعاون مع وليم نولان فى صناعة أفلام رسوم متحركة لأستوديو أديسون فى ١٩١٥. وبارى بدلاً من محاولة إنتاج أفلام كاملة من صناعة فرد واحد أدخل مفهوم تقسيم العمل على غرار تجميع خط إنتاج السيارات مع وجود نسق هرمى فى الوظائف. وكان هناك إسهام قيم آخر هو استخدام أوتاد على لوحة الرسم، ثم إدخالها بدقة فى فتحات مثقوبة مستقيمة على صحائف الرسم الشفاف (استخدم ماكاى وبراى علامات متقاطعة من آلة الطبع لتسجيل الرسوم). ولقد اخترع بارى ونولان طريقتهما الخاصة بتدفق العمل المنظم للرسوم المتحركة، ولكن بدون استخدام شرائح. ونظام التجزىء كما يسمى الآن يقسّم أيضًا التركيب إلى عناصر متحركة وأخرى ساكنة، لكن الرسم – وبعبقرية – توضع له خطة محكمة بشكل يُمكّن من أن توضع الخلفية (على) مقدمة الصورة (وهو عكس نظام الشرائح)، وكلا العنصرين يتم رسمهما على النوع نفسه من الورق. والثقوب يتم إحداثها فى الصفحة الخلفية حيث الأشكال المتحركة المرسومة تكون هناك حاجة إلى إظهارها من خلالها. وإبان التصوير فإن الفرخ المتحرك يوضع أولاً على الأوتاد وتوضع من فوق الأرضية الخلفية (المتجزئة). وبالنسبة للعرض التالى يستخدم فرخ الورق نفسه الخاص بالخلفية، ولكن فرخ الحركة التالية يكون من تحته.

لقد استعار أستوديو بارى هذا الاختراع. ومفهوم وخط بارى التجميعى ونظام الأوتاد والتثقيب أصبحوا شيئًا متكاملاً فى الممارسة الأمريكية لإنتاج أفلام الرسوم المتحركة.

وهناك ممارسة أخرى لتوفير جهد العمل طرحها بارى، ولكن ربما كان بارى هو السبّاق. فرسّام الرسوم المتحركة يخطط أوضاع البداية والنهاية لعملية التعاقب، ثم يتم رسم الأوضاع البينية على يد مساعدين تدفع لهم أجور منخفضة يسمون فنانى الرسوم البينية.

أستوديوهات الرسوم المتحركة

بجانب أستوديو بارى القائم فى شركة أديسون، عمل لفتـرة وجيـزة فـى الشركة السينمائية العالمية ومسلسلات مت وجيف. ولقد كوّن شراكة مع تـشارلز بورنر الذى تعاقد لعمل مسلسلات قائمة على مسلسل بَدْفيشر الكوميدية. وقـد قـام بورنر وفيشر بالاستغناء عن بارى من العمل عام ١٩١٩. لكن مسلسل مت وجيف رغم التغيرات فى الأستوديوهات والعاملين والموزعين استمر طوال حقبة الـسينما الصامتة. وأستوديو الشركة السينمائية العالمية بدأ على يد وليم راندولف هيرسـت فى ديسمبر ١٩١٦ ولما كانت لهيرست سيطرة تعاقدية على رسومه الكاريكاتورية فى الصحف كان من العمل الطبيعى أن يتحرك لاستغلال شخوصها فى الـسينما. وجورج لاكافا وهو موظف صغير سابق عند بارى تم استئجاره للإشـراف علـى العملية. ومن أوائل تحركاته أن يوظف رئيسه السابق رؤول بارى. ورغم وجـود تغييرات عديدة فى الأشخاص العاملين فإن الأستوديو ازدهر. وكف عن العمل فى ١٩١٨ لا لأنه لم يكن مربحًا، بل لمصاعب سياسية ومالية فى الشركة الأصـلية، شركة هيرست للأخبار العالمية. وفنانو الرسوم المتحركة هاجروا الأستوديو إلـى أستوديوهات أخرى بما فى ذلك أستوديو بارى الذى حصل على حقـوق تـصوير مسلسلات هيرست الكوميدية كرسوم متحركة فى أغسطس ١٩١٩.

وفنان الرسوم المتحركة بول تيرى العامل السابق لدى هيرست الذى زعـم أن لديه تراخيص سابقة خاصة به قاوم محاولات بارى لاستخراج تراخيص حرة. وبعد سنوات من المحاكمات والمفاوضات تم أخيرًا التوصل إلى اتفاق فـى عـام ١٩٢٦. وفى الوقت نفسه كان تيرى قد أنتج أكثر مـن ٢٠٠ فـيلم مـن الرسـوم المتحركة أسبوعيًا فى الأستوديو الخاص به أستوديو الصور الخرافية. ورغـم أن الأفلام كانت أصلاً اقتباسات غريبة من خرافات أيوب الأسطورية فـإن التـصور الأدبى سرعان ما استنفد. فالفلاح والشخوص الأصيلة الأخرى أخذت تتطور فـى المسلسلات. وفى عام ١٩٢٨ ابْتَاع أمادى فان بيورن من شركة تيرى نصيبًا مـن

العمل أمكن به أن يسيطر عليها وأعاد تسمية الأستوديو باسمه، وأصبح أستوديو بارزًا شهيرًا فى أوائل سنوات ١٩٣٠. وواصل تيرى جهوده فأسس شركة تيرى للرسوم المتحركة، والتى أدارها حتى عام ١٩٥٥.

ماكس وديف فليتشر

دخل الأخوان فليتشر إلى العمل السينمائى عن طريق اختراع قام به ديف فليتشر، وهو جهاز الروتوسكوب. وهذا الجهاز يعرض صورًا مفردة من شريط سينمائى صورة فى كل لحظة على خلفية سطح للرسم من الزجاج. ويمكن نقل الصور إلى ورقة أو شرائح، وحينئذ يعاد تصويرها عن طريق عمل الرسم المتحرك المعتاد للحصول على رسوم تتحرك على نحو (واقعى) عندما يتم عرضها. وقد عهد ج. ر. براى إلى ماكس وديف فيلتشر بالإشراف على الإنتاج السينمائى، ومعظمه يستغل وضوح الصور التى يلتقطها جهاز الروتوسكوب. وفى إبريل ١٩٢٠ ظهر مسلسل "الخروج من المحبرة"، وهو مسلسل صوّر بجهاز الروتوسكوب بهلوانًا، وقد بدأ يظهر بدون انتظام فى برنامج براى. وقام ديف يعمل عرض تحليلى فى الصحف التجارية، بل وحتى فى صحيفة (نيويورك تايمز). وهذا شجع الذين يقومون بالتقليد وقد أقاموا أستوديو خاصًا بهم فى ١٩٢١ ولكن لم يحدث إلا حوالى عام ١٩٢٣ أن أطلق البهلوان اسم: كوكو. والمقدمة فى كل مسلسل من "الخروج من المحبرة" هى أن فنانًا للرسوم المتحركة يقوم بدوره ماكس سيخرج كوكو من المحبرة ويضعه على منصة مرسومة بخطوط عريضة وعليها "يعود الشخص إلى الحياة". وكان كوكو واحدًا من أبرز نجوم الرسوم المتحركة فى بواكيرها.

ولسوء الحظ لم يكن الأخوان فليتشر مجيدين فى العمل إجادتهما فى صناعة الأفلام، وتم إغلاق الأستوديو الخاص بهما بالشمع الأحمر عام ١٩٢٦. وقد استقرا فى شركة بارامونت وأنتجا المزيد من مسلسل "الخروج من المحبرة" وأعادا تسمية البطل ليكون كو – كو لضمان حق الإنتاج. وفى أوائل سنوات ١٩٣٠ غطّى ما أنتجه الأخوان فليتشر من مسلسل "بيتى بوب وبوباى البحار" على شخصية البهلوان.

إن مبدع المستقبل ووري ووريكر بدأ مهمته في الرسوم المتحركة بإعادة غسل الشرائح لإعادة استخدامها في الشركة السينمائية العالمية، ولكن سرعان ما أصبح مخرجًا في شركة لاكانا. ولقد التحق بأستوديو براى في عام ١٩١٩ وكان في البداية يصمم الملصقات والإعلانات، ثم بعد أن رحل ماكس فليتشر عام ١٩٢١ أصبح المشرف العام على أستوديو الرسوم المتحركة. والمسلسل الأول الذى أخرجه لبراى بدءًا من عام ١٩٢٤ هو مسلسل "دينكى دودس" وقد فرض ولدًا مرسومًا بالرسوم المتحركة على خلفية مصورة. وبدأت في عام ١٩٢٢ مسلسلات "تواريخ غير طبيعية" و"الكلب الشرس" و"مع بيت وبوب" في ١٩٢٦ (إلى أن تم إغلاق الأستوديو في عام ١٩٢٧). وفي كل هذه المسلسلات ظهر لانتز كممثل مرافق. وقد انضم لشركة يونفرسال في عام ١٩٢٨. ومن أوائل أعماله إخراج "أوزوالد الأرنب المحظوظ"، وهي شخصية كان قد ابتدعها والت ديزني.

والت ديزني

كان والت إلياس ديزني محظوظًا تمامًا أنه شب في مدينة كنساس سيتى بولاية ميسورى، حيث استقر معظم الموزعين في منطقة الوسط الغربي من المدينة وقد تعاقد مالك أحد المسارح الكبرى مع ديزني وشريكه أوب (ولقبه أبُ) أيوركس لإنتاج مسلسل "اضحكى أيتها الأعشاب"، وهو تركيبات قصيرة من النكات بالرسوم المتحركة والإعلانات. وعندما ثبت فشل المسلسل ماليا انتقل ديزني إلى كاليفورنيا عام ١٩٢٣ ليكون أقرب من صناعة السينما. وقد أنتج مسلسل "كوميديات أليس" وقد عاونته امرأة رائدة في صناعة الرسوم المتحركة هي مرجريت ج. وينكلر. وكانت أليس شخصية حية تقوم بمغامراتها في عالم الرسوم المتحركة، وكان رفيقها جوليوس يشبه القط فليكس. وما بين عامى ١٩٢٣ و١٩٢٧ كان هناك أكثر من خمسين حلقة من مسلسل أليس. وفي عام ١٩٢٨ ابتدع ديزني وإيوركس الأرنب المحظوظ أوزوالد، ولقى هذا ثناء عاطرا في الصحافة التجارية. غير أن تشارلز مينتز زوج مرجريت وينكلر، وكان حينذاك مدير أعمال، قد أسس سرا أستوديو أوزوالد الخاص به في نيويورك، ووظف فيه بعض العاملين مع ديزني لإنتاج الأفلام (إلى أن حل لانتز محل ملينتز وعاد المسلسل إلى هوليوود).

واستجابة ديزني للتنازل عن الحقوق لأوزوالد كانت التنافس على شخصية حيوانية أخرى، فأر أسود زوده أيوركس بشخصية قططية سريعة. وتم استكمال فيلمين من الرسوم المتحركة عن ميكى ماوس فى أوائل عام ١٩٢٨، ولكن ما من موزع محلى كان مهتمًا. فقرر والت ديزنى وأخوه روى وضع خطة بعمل فيلم رسوم متحركة بالصوت. وتم تسجيل فيلم "الباخرة ويلى" بطبع الصوت على شريط سينمائى. ولم يكن هذا أول فيلم رسوم متحركة ناطقًا (فقد كان الأخوان فليتشر وبول ترى قد سبقا ديزنى). لكن كان هذا أول إنتاج يُصاحَب بالغناء والصفير وتأثيرات سمعية (مثل القطط التى تموء مع جذب ذيولها) قد جرى تصميمها خصيصًا للصوت. وبعد افتتاح الفيلم فى نوفمبر ١٩٢٨ أصبح إنتاج الأفلام الخاصة بالصورة المتحركة الصامتة عتيقًا. واقتصاديات صناعة الفيلم الناطق تسببت فى إعادة تخطيط الصناعة مع وجود أستوديوهات مستقلة مع وجود أستوديو ضخم واحد هو أستوديو سوليفان، لكنها فشلت فى تحقيق تغيير كبير.

سوليفان ومسمر

لقد كان أوتو مسمر فنان رسوم متحركة ناشئًا فى عام ١٩١٥، عندما كان فنان المسلسل الكوميدى ومبتدع الرسوم المتحركة سوليفان قد شرع فى تنظيم بعض رسوماته من تصويره. وزاد مشكلات سوليفان الشخصية (لقد كان قد سُجن بسبب اغتصابه فتاة قاصرة) أنَّ مسمر قد جُنِّد إبان الحرب وهذا أخّر الإنتاج، ولكن فى عام ١٩١٩ جرى إنتاج أفلام صور متحركة للمجلة السينمائية لشركة باراموتت. ومن هذه "حماقات فلين" وهو تصوير قط مؤذٍ – سرعان ما عُرف بعد ذلك باسم فليكس – وفى عام ١٩٢١ بدأت مرجريت وينكلر إنتاج المسلسلات، واستمرت فى هذا حتى عام ١٩٢٥ ورغم مشاحنات وينكر مع سوليفان ورفع قضايا ضده روّجت بنجاح للقطة على المستوى العالمى.

ولقد كان الأستوديو يديره أوتو مسمر الذى كان مسئولاً عن كل التفاصيل كبيرها وصغيرها. وقبل هذا بكثير انسحب سوليفان تمامًا عن الجانب الإبداعى لإنتاج أفلام عن القط فيلكس، وقد ركز فحسب على ترتيبات السفر والعمل. وإدمانه المخدرات زاد فى تدهور قدراته. والقط فيلكس فى هذه الفترة جرى رسمه بأسلوب فج، وكان يقوم بحركات متشنجة على غرار مشية شارلى شابلن المتسكعة. ولقد تميز بشخصية قوية ظلت دائمًا من فيلم إلى آخر، ويمكن للجمهور أن يتوحد معها ويعاود رؤية الفيلم الكارتونى التالى. أما فنان الكاريكاتير للرسوم المتحركة بيل نولان، فإنه قام فى الفترة من ١٩٢٢ إلى ١٩٢٤ بإعادة تصميم جسم القطة فيلكس ليجعلها أكثر استدارة وحمقًا أكثر شبهًا بُدمَى فيلكس التى سوقها سوليفان بنجاح.

لقد قام أستوديو سوليفان على غرار أستوديو بارى (لقد عمل سوليفان عند بارى لفترة وجيزة، ومعظم فنانى الرسوم المتحركة جاءوا من هناك. وبارى نفسه اشتغل عند فيلكس من ١٩٢٦ إلى ١٩٢٨). ورغم استخدام الشرائح كانت هناك خلفيات توضع على شرائح للرسوم المتحركة المرسومة على الورق. وقد وفَّر هذا كلاً من النفقات على الشرائح والتصاريح من شركة براى – هرد. كما جرى أيضًا استخدام تنويعات لهذا النظام التخفيضى بين الحين والحين.

لقد أصبح القط فيلكس أول شخصية رسوم متحركة تحصل على انتباه من جانب الصفوة المثقفة، وكذلك شعبية هائلة من جانب الجماهير. ولقد جاء المديح من جانب جلبرت سلدس، وهو مؤرخ ثقافى أمريكى، ومن مارسل بريون عضو الأكاديمية الفرنسية من جانب المثقفين الآخرين. ولقد ألف الموسيقى بول هيند ميث قطعة موسيقية لفيلم فيلكس عام ١٩٢٨. وبفضل تسويق سوليفان الشديد أصبحت الشخصية أيضًا أكبر إضافة سينمائية ناجحة (إلى أن قضى عليها بالضربة القاضية ميكى) وكانت هناك تراخيص لشبيه فيلكس لكل أنواع السلع الاستهلاكية.

وفى عام ١٩٢٥ رتب سوليفان الأمر ليتم التوزيع من خلال شركة الفيلم التربوى، وشبكتها القومية اتحدت مع القصص الإبداعية المتزايدة ورسومات فيلكس لإيجاد حقبة من أغنى الحقب فى كلٍ من الكيف التصويرى والعائد المادى. وحمّى فيلكس أصبحت ظاهرة على مدى اتساع العالم.

لكن فقاعة القط انفجرت في قمة شعبيتها. وانطفاء المسلسل يمكن إرجاعه لعدة عوامل: ظهور الفيلم الناطق، منافسة من ميكي ماوس، استنزاف سوليفان لرأس المال (بينما كان ديزني يسترد كل سنت ثانية وإنفاقه في قنوات أخرى). ورغم امتياز أفلام مثل "سور المحظوظة" (١٩٢٨) فإن الشركة التربوية لم تجدد عقدها، ومن ثم انهار المسلسل.

هارمان، إيزنج، شليزنجر

عندما استولى مينتز ونكلر على الأرنب أوزوالد في ١٩٢٨ استأجرا هارمان ورودلف إيزنج من أستوديو ديزني لكي يرسما الأرنب بالرسوم المتحركة. وبعد إحياء شركة يونيفرسال للمسلسل، وقد عهدت به إلى والتر لانتز كوّن هارمان وأيزنج شراكة وأنتجا فيلمًا عن طيار أسمياه "بوسكو الطفل الثرثار" عام ١٩٢٥. ولقد رأى المتعهد ليون شليزنجر ربط الأفلام الناطقة بالموسيقى الشعبية، وحصل على تعزيز من شركة وارنر بروس. وكان على الشركة السينمائية أن تدفع لشليزنجر أجر استغلال مقتنياته الموسيقية بتصوير أفلام رسوم متحركة عن الأغنيات. وفي يناير ١٩٣٠ بدأت الشراكة تنتج "نغمات مجنونة" (ثم في عام ١٩٣١ "ألحان مرحة")، وهذا يشكل نواة ما سيصبح أستوديو وارنر بروس للأفلام الكاريكاتورية مع نجومها المشهورين بدءًا من بوركي بيج.

الرسوم المتحركة في السينمات القومية الأخرى

إن كل قطر لديه صناعة سينمائية صامتة بارزة لديه أيضًا صناعة رسوم متحركة محلية. ومع الميزة الاقتصادية التي يمكن تحصيلها إبان حرب ١٩١٤ – ١٩١٨، فإن التأثير المالي لصناعة الفيلم في الولايات المتحدة الأمريكية على السينما العالمية قد انعكس في انتشار أفلام الرسوم المتحركة. ومسلسل كول عن "المتزوجان حديثًا وطفلهما" على سبيل المثال جرى تصديره إلى فرنسا، حيث تقوم

شركة أكلير بتوزيعه. وأفلام شارلي شابلن القصيرة الناجحة قد صاحبها نسخ أفلام الرسوم المتحركة الأمريكية الصنع. وقامت شركة جومونت بتوزيع أفلام باري لشركة أديسون. وتعاقدت مرجريت ويتكر مع باتيه لتوزيع "الخروج من المحبرة" و"القط فيلكس" في بريطانيا العظمى.

ورغم المنافسة الأجنبية كان هناك مجالان احتفظ فيهما الأوروبيون لأنفسهم بالاسكتشات المحلية والدعاية. والذين يشكلون الاسكتشات من البريطانيين وفي مقدمتهم هاري فرنيس ولانسلوت سبيد وددلي بكستون وجورج سندي وأنسون راير أدخلوا المتعة والتسلية للجماهير في زمن الحرب بدعاياتهم المصورة بالرسوم المتحركة. وقد انطلق راير في عمل أفلام قصيرة من الرسوم المتحركة في أوائل سنوات ١٩٢٠ بما في ذلك "هوذا الفارس الأحمر الصغير" (١٩٢٢). وسيصبح منتجًا هامًا في سنوات ١٩٣٠. وستدني في سنة ١٩٢٤ دشّن مسلسل أفلام "بونزو" من خلال كلب ضخم. والدعاية كانت مكوّنًا مألوفًا لبرنامج الأفلام. ومن بين الأسماء المشهورة التي أنتجت أفلام رسوم متحركة أو جالوب ولورتاس في فرنسا وبينشور وفيشنجر وسبير في ألمانيا. وهناك كيان قائم بذاته أنتج أفلامًا في هذا الاتجاه هو هيئة تقنيات الفيلم الحكومية في موسكو. وهناك مسلسلات منتظمة من أفلام الرسوم المتحركة المسلية (مع وجود رسالة اجتماعية) ظهرت من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٧ تحت إشراف جيجا فرتوف. وكان أهم من أبدع أفلام رسوم متحركة إيفان إيفانوف – فانو.

والخصوصيات الأخرى هي أفلام العرائس وخيال الظل والسيلويت ولقد بدأ لاديسلاس سترافيتش مهمته في روسيا عام ١٩١٠، وسرعان ما أنتج أفلامًا شعبية طولها بكرة واحدة تعرض دمى وحشرات بالرسوم المتحركة لشركة خانجونكوف. وفي عام ١٩٢٢ انتقل إلى فرنسا، حيث أصبح فيلم الدمى شغله الشاغل. و"قصة رنارد" التي استكملت في سنة ١٩٣٠ كانت أول فيلم روائي بالرسوم المتحركة في فرنسا.

والرائدة الهامة لأفلام خيال الظل كانت لوت رينجيسه. وفيلمها الروائي "مغامرات الأمير أحمد" قد أنتج في برلين عام ١٩٢٦، واكتسب شهرة عالمية على نطاق عريض. وفيلمها عن رواية ألف ليلة وليلة المنتج بعرائس الدمى ذات الظلال والخلفيات المتحركة المركبة اقتضاها جهد ثلاث سنوات لتصويره.

والجدير بالتنويه أيضا كوير ينوكريسياني وفكتور برجال. والأول عمل في الأرجنتين وأنتج هجائية سياسية "الحوارى" عام ١٩١٧، وكان طول الفيلم حوالى ساعة (تقريبًا بنفس طول فيلم "الأمير أحمد")، وهو يعد أول فيلم رسوم متحركة روائى طويل. أما برجال من ١٩١٦ إلى ١٩٢٢ فقد صور رسومًا متحركة لمسلسل سويدى يصور الكابتن خروج. وقد وُزع فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

وعلى نحو ما ذكره موثقًا جيالا برتو بندازى (١٩٩٤) فإن الرسوم المتحركة جرت ممارسة إنتاجها فى عدة دول طوال سنوات ١٩٢٠ من جانب فنانى الطليعة وفنانى المسائل التجارية على السواء. ولكن رغم شعبية أفلام الرسوم المتحركة، فإن الحقائق الاقتصادية لصناعة السينما فى سنوات ١٩٢٠، والتنوع الثقافى العظيم للتراث الفكاهى الجرافيتى الشعبى صعّب للغاية على الدول الأخرى أن تنافس – على مستوى السوق العالمية – إنتاج الأستوديوهات الأمريكية.

المراجع

Bendazzi, Giannalbento (1994).

Cartoons: One Hundred

Years Cinema Animation

Cabarga, Leslie (1988), The Fleiscer Story.

Canemaker, John (1987), Winsor McCay: His Life and Art.

- (1991), Felix: The Twisted Tade of the World's Most Famous Cat., Cholodenko, Alan (ed.) (1991), The Illusion of Life: Essays on Animation. Crafton, Donald (1990), Emile Cohl. Caricuture and Film.

- - (1993), Before Mickey: The Animated Film, 1898 – 1928.

- Gifford, Denis (1987), British Animated Films, 1895 – 1985: A Filmography.

- (1990), American American Animated Films: The Silent Era. 1897 – 1929.

- Maltin. Leonard (1980), of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons.

- Merritt, Russell, and Kaufman. J.B. (1994), Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney.

- Robinson, David (1991), "Masterpieces of Animation, 1833 – 1908".

- Solomon, Charles (1987). Enchanted Drawings: The History of Animation.



لاديسلاس ستارفيش
(١٨٨٢ – ١٩٦٥)

ولد لاديسلاف ستارفيتش في فيلينوس – الآن هي عاصمة ليتوانيا، ولكن كانت آنذاك جزءًا من بولندا – وبدأ صناعة الفيلم بإنتاج أفلام تسجيلية لمتحف علم الأعراق البشرى المحلى. وأول فيلم له من الرسوم المتحركة كان "معركة الخنافس" (١٩١٠)، وهو إعادة تركيب (وقد استخدم عينات محفوظة محنطة) لطقوس الاحتشاد الليلية، والتى لا يمكن تصويرها بشكل حى فى الظلام.

وبالنسبة لأول فيلم له من أفلام التسلية كان "الجنّية لوكانيدا" (١٩١٠) ولقد طوّر ستارفيتش التقنية الأساسية التى سيستخدمها بقية حياته؛ لقد شكل دمى صغيرة من إطار خشبى ملتصقة أجزاؤه مع وجود أجزاء خاصة للأصابع التى يجب أن تكون مركبة بربطها بسلك، وأجزاء لا يجب أن تتغير مستقطعة من الفلين أو مشكّلة من اللدائن. وزوجته أنّا التى انحدرت من أسرة حائكين زودتها بالأقطان والجلود المخاطة والملابس والأزياء. ولقد صمم كل الشخوص وبنى الديكورات.

ولقد انتقل ستارفيتش إلى موسكو وقد أنتج أفلام رسوم متحركة امتدت من فيلم متجهم "الجرادة والنحلة" (١٩١١)، حيث تدعم دقة الحشرات الرسالة القاسية الواردة فى الفيلم إلى الفيلم الساحر "أعياد الحشرات" (١٩١٢). أما أشد أفلامه المذهلة في بواكيرها فهو "انتقام المصور السينمائى" (١٩١١)؛ فيظهر السيدة الخنفساء لها مهمّة مع رسام جراد بينما السيد الخنفس يواصل مع فنسان كباريه مغرم بإظهار العيوب. والسيدة الخنفساء مع رسام الجراد يمارسان الحب فى فندق الحب. والمصور السينمائى يصور هذا فى السينما المحلية أثناء حضور السيد الخنفس والسيدة الخنفساء، ويحدث شغب نتيجته أنه أفضى بهما إلى السجن. وهذه الهجائية اللاذعة لنقاط الضعف الجنسى عند الإنسان تكتسب حدة مريرة من سخرية الحشرات التى تمثل ما يعتبره البشر أكبر عواطفهم جدية (بل حتى مأساوية) –

عندما تستلقى السيدة الخنفساء مثل الجارية على الديوان وهى تنتظر العناق الحافل بالعبث من جانب حبيبها، ولها ١٢ ساقا وقرنا استشعار فى أوضاع داعرة. وجهاز العرض الانعكاسى السينمائى يصل إلى ذروته فى عرض المناظر السابقة أمام جمهور من الحشرات المصورة بالرسوم المتحركة تضيف بُعْدًا فلسفيًا لهذا المثل.

وبعد الثورة الروسية غادر ستارفيتش روسيا، واستقرّ فى فرنسا عام ١٩٢٠ وغيّر اسمه إلى لاديسلاس ستارفيش وفى فرنسا صنع ٢٤ فيلمًا تضم مبتكرات رائعة معقدة وسحرية، وهى تشمل قصصًا أخلاقية مثل الرائعة "فأر المدينة وفأر الريف" (١٩٢٦) أو الفيلم الجميل "صوت العندليب" (١٩٢٣) وملحمات مغامرات مثل "الساعة السحرية" (١٩٢٨)، وهذا تجديد لقصة "أندرسون الجندى الفصيح الوفى" (١٩٢٨). وقصة أسطورية "الثعلب رينسارد" (وتم تصويره فى ١٩٢٩/ ١٩٣٠ وعرض عام ١٩٣٧) وهو يحاكى حركات ومشاعر الحيوانات "فى أزياء العصر المعقدة" ببراعة. ورائعته عام ١٩٣٣ "جالب السعد" تبدأ مسلسلاً من الأعمال الحية والنجوم هما بنتا ستارفيتش ايرين وجين (اللتان ساعدتاه ومثلتا فى معظم الأفلام) كأم تعزّز عرائسها التى تصنعها بنفسها، وابنتها المريضة التى تشتاق إلى برتقالة. وهناك كلب مغرور – فيتش – ينسل فى الليل ليسرق برتقالة من أجل الفتاة، ولكن يتم إمساكه فى ساحة الشيطان، حيث ترتد كل نفايات باريس إلى الحياة فى عربدة منحلّة، ويتصادم السكارى معًا وتعاد جميع هياكل الأسماك والدواجن التى سبق أكلها وهى ترقص. ويهرب الكلب ومعه برتقالة وفى أعقابه عصابة كبيرة من الورق الممزق والناس والخضروات، والدمى والحيوانات. ويقول ستارفيتش إنه استفاد من رينيه كلير فن الحركة الحية السريعة فى زحام الشارع وعزف السكسفون برأس على شكل بالون ينفخ ويتفرع وهو يعزف والمطاردة المجنونة الشائكة خلفه.

ويقابل ستارفيتش تفاصيله البصرية الرائعة باستخدام ذكى للصوت، وهو يجعل أصوات الكلب والشيطان تعزف آلات موسيقية أو تعزف كلمات الشيطان فترتد إلى صوت يشبه الهمهمة المبهمة.

وليم موريتز

مختارات من الأفلام

Valka zukov rogachi (The Battle of Stag-Beetles) (1910), Strckozai imuraviei (The Grasshopper and the Ant) (1911), Miest Kinooperatora (The Camerman's Revenge) (1911), Rozhdyestvo obitateli lyesa (The Insects Christmas) (1912), L'Epouvantail (The Scarecrow) (1921), Les grenouilles qui demandent un roi (Frogland) (1922), La voix du rossignol (The Nightingale's Voice) (1923), Le Rat de ville et le Rat des champs (The Town Rat and the Country Rat) (1926), L'Horloge magique (The Magic Clock) (1928), La Petite Parade (The Steadfast Tin Soldier) (1928), Le Roman de Renrd (The Tale of the Fox) (shot 1929/ 30, released April 1937), Fetiche mascotte (The Mascot) (1933).

المراجع

Holman, L. Bruce (1975), Puppet Animation in the Cinema, History and Technique.

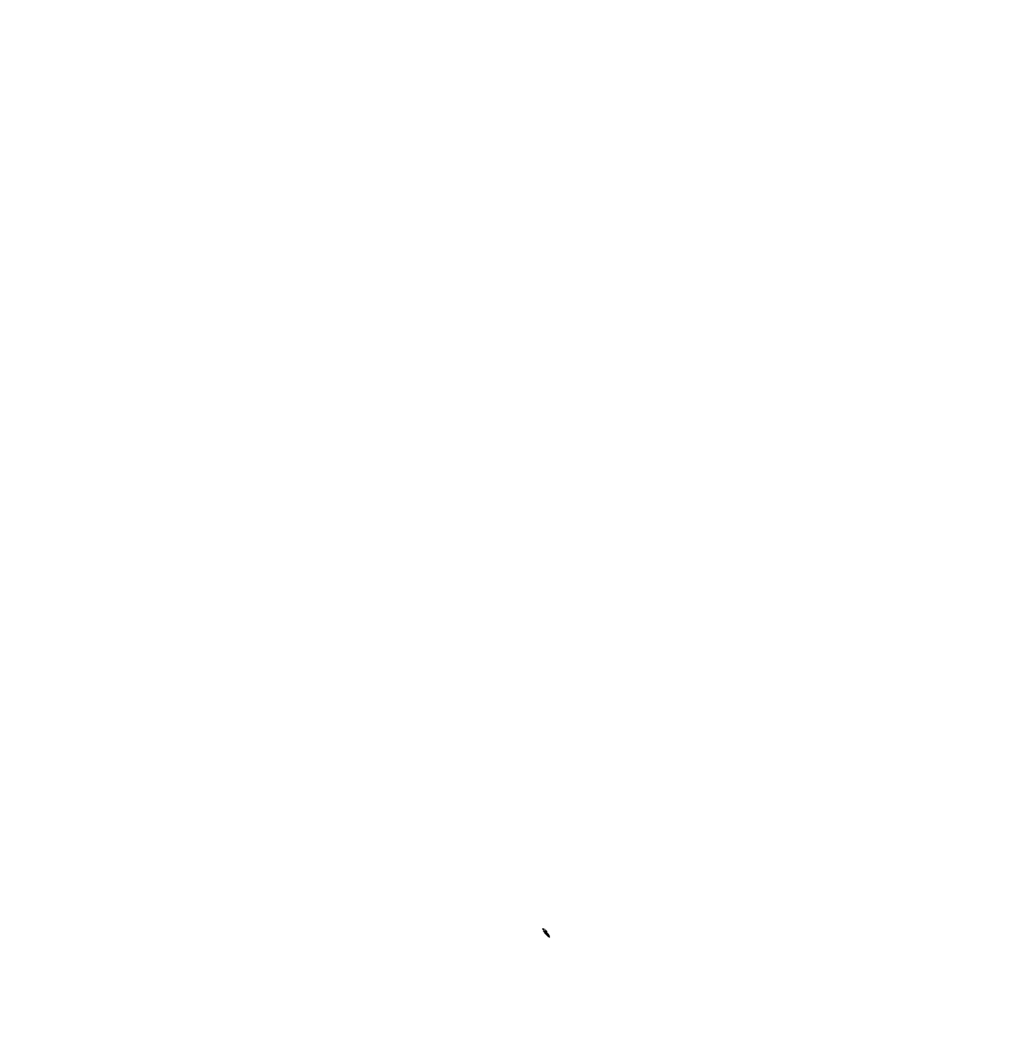
Martin, Leona Beatrice and Francoise Martin (1991), Ladislas Starewitch.

Charlie Chaplin with other puppet figures in Ladislas Starewitch's Amour noir, Amour blanc (Love in Black and White, 1928).



الكوميديا

بقلم: ديفيد روبرتسون



خلال ربع قرنَ بالكامل أوجدت السينما الصامتة تراثًا من الفيلم الكوميـــدى كجنس سينمائى مميز وقائم بذاته مثل الكوميديا المرتجلة، وفيها يبدو أنهـــا تـــستمد شيئًا من طابعها مهما تكن هذه الكوميديا المرتجلة بعيدة فى الزمن.

لقد جاءت السينما فى نهاية قرن شهد ازدهارًا غنيًا للكوميديا الشعبية. وفـــى أوائل القرن العشرين سواء فى باريس أو لندن كانت التنظيمات المسرحية العريقـــة قد منعت الدراما المنطوقة المرتجلة فى بعض المسارح، ومن هنا أتاحت دافعًا غير مقصود لاستلهام التمثيل الصامت الذى يقوم به بابتست دبرويو فى (لى فونا ميول) فى باريس. كما سمحت للغنائية الهزلية القصيرة الإنجليزية بما فيها مـــن مُركّـــب خاص من الموسيقى والغناء والتمثيل الصامت أن تظهـــر. وبعـــد ذلـــك نجـــد أن الجماهير البروليتارية الجديدة فى مدن أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وجـــدت مسرحها فى الحفلات الموسيقية والمنوعات والفودفيل. وبهذه الجمـــاهير الـــشعبية كانت الكوميديا مطلبًا ملحًّا دائمًا. وعندما تسوء الحياة يكون الضحك عزاء، وعندما تكون الحياة طيبة فإنهم يريدون أن يمتّعوا أنفـــسهم بـــنفس الطريقـــة. وجماعـــات المحاكاة الكوميدية الشهيرة فى الحفلات العامة الترفيهية مثل المارتينتس وراملـــر وهلون – ليزو كوموديات فريد كارنو التى بلا حوار يمكن رؤيتها على أنها أعمال رائدة مباشرة للأفلام الكوميدية الرخيصة ذات البكرة الواحدة. وكان على كارنو فى الواقع أن يدرب اثنين من رجال الكوميديا السينمائيين العظام: شارلى شابلن وستان لوريل.

قبل الحرب: الحقبة الأوروبية

إنّ أقدم الأفلام الكوميدية – والتى كانت مدتها دقيقة واحدة أو أقل فى الطـــول – كانت بصفة عامة نكاتا من لقطة واحدة تستلهم فى الغالب الرسوم الكاريكاتورية فى

الصحف والمسلسلات الهزلية والبطاقات الفكاهية أو الصور المجسّمة أو شرائح الفانوس السحرى. وأول فيلم كوميدى فى العالم هو فيلم "رش البستانى" (١٨٩٥) للأخوين لوميير، وهو مستمد مباشرة من مسلسل هزلى يظهر ولدًا شريرًا يخطو على خرطوم مياه فى الحديقة، ثم يرفع قدمه أثناء ما كان البستانى غير المتعمد يحدق فى فوهة الخرطوم.

ولكن – وعلى أى حال – مع بداية القرن كانت الأفلام تزداد طولاً، وبدأ صناع الفيلم يكتشفون الصفات الخاصة للوسيط الفنى. وقد استخدم جورج مليس ومحاكوه خدعًا سينمائية مثل وقف الحركة والتسارع بالحركة لإحداث التأثيرات الكوميدية. وفى سنوات ١٩٠٥ – ١٩٠٧ كان فيلم المطاردة وكان نمطه السائد هو تصوير حشد يزداد كثافة أثناء مشاركته فى اقتفاء أحد اللصوص أو أحد المنحرفين، وهذا النوع هو الذى أصبح شعبيًا للغاية لدى الجماهير. وكان خير من قدموا هذا الجنس السينمائى المخرجان أندريه هيوز فى فرنسا وألفريد كولينز فى إنجلترا.

وأحدث عام ١٩٠٧ ثورة عندما دشنت شركة باتيه سلسلة من الكوميديات التى تصور شخصية بوارو وقد قام بالدور الكوميدى أندريه ديد (أندريه شوبوى، ولد عام ١٨٨٤). لقد كان ديد أول نجم كوميدى حقيقى وحقق شعبية عالمية بشخصيته الغريبة الصبيانية الكوميدية. وقد عمل ديد مع مليس فى الأغلب كممثل، وتعلم الكثير عن حرفة صناعة الفيلم وخاصة تأثير الخدع السينمائية.

وعندما أغرت شركة إيتاليا فى التورين الممثل ديد عام ١٩٠٩ وترك شركة باتيه كان لدى باتيه من قبل نجم كوميدى أعظم ليحل محله. وهذا الكوميدى – ماكس ليندر – لديه ابتكارات كوميدية ظاهرة لا تُستنفد، وكان مؤديًا بمهارة وإتقان. وكان أكثر نجوم الكوميديا ديمومة وإنتاجا وثباتًا هو شارل بريتس (وُلد باسم بتى – ديمانج سينيور)، وقد مثل حوالى ٦٠٠ فيلم إبان عشر سنوات فى شخصية ريجادين. والكوميديون الآخرون عند باتيه يشملون بوكو (جان – لوى بوكو) ونجم المنوعات درانم، بابيلاس، ليتيل موريتز، وروزالى الفويسة (سارة

دوهامل) وكذ ليس و تمخبر البوليسي الكوميدى ديك وبنتر (ليون دوراك). وقد ثبت أن مسلسلي بوارو وماكس ليس لهما مثيل في درّ النقود في شباك التذاكر. وسعى منافسو باتيه إلى أن يباروه. وقامت شركة جومنت باستمالة الكوميدى روميو بوستي من شركة باتيه، وكان قد أنتج مسلسل روميو ومسلسل كاليفو (بطولة كليمنت ميجى) قبل أن يعود ثانية رئيسًا لأستوديوهات باتيه الكوميدية على ساحل الأزور. وكان خليفة روستي في شركة جومونت جان دوراند، وكانت أعظم ابتكاراته تكوين جماعة كوميدية شاملة سماها (لى بويكس)، وكانت عربداتها الماجنة من الكوميديا الرخيصة ونزعة التحطيم تحظى بإعجاب خاص من جانب السورياليين. ومن هذه الجماعة بزغ أونسيم (إرنست بوربون) وقد قام بدور البطولة على الأقل في ثمانية أفلام ارتفعت أحيانًا إلى الشطح الخيالى السوريالى: في "أونسيم ضد أونسيم" على سبيل المثال يقوم بأداء نفسه الأخرى الشريرة التي يقطّع أوصالها ويلتهمها. ولما أصبح ليونس بريه بعد ذلك مخرجًا هامًا تخصص في أسلوب أكثر تعقيدًا لكوميديا المواقف. إنه رجل مباشر مرح اجتماعي وتتضمن كوارثه الكوميدية بصفة عامة الهزلية الساخرة الاجتماعية أو تشابكات الحب، وليس الهزلية الساخرة السوقية.

والمخرج النجم العظيم لويس فيولاد بشركة جومونت أخرج بنفسه مسلسلين كوميديين بصوران صبيين صغيرين ساحرين وماهرين: بيبى (كليمنت مارى) وبوت دى زان (رينيه بوين): والنجم الطفل في شركة أكلير هو إنجليزى ناضج قبل الأوان يسمى ويلى سوندرز كان لديه سحر، لكنه تمتع بنجاح قصير في حقبة كانت فيها شهوة الجمهور للكوميديا يبدو أنها قد استنفدت، ودفعت كل شركة سينمائية فرنسية إلى أن تطور نجومها الكوميدين، ولو في الغالب على نحو هامشى.

ولقد طورت السينما الإيطالية مدرسة للفيلم الكوميدى متوازنة، ولكن مميزة فقدمت أربعين نجمًا كوميديًا وأكثر من ١١٠٠ فيلم في ست سنوات بين ١٩٠٩ و١٩١٤. وفي بداية هذه الفترة كانت السينما الإيطالية تجرى توسعًا صناعيًا كبيرًا.

ونجد أن جيوفاني باترونى الذى شيد بحيوية مصائر شركة إيتاليا قد أدرك النجاح التجارى للكوميديات الفرنسية التى كانت إيطاليا تستوردها، واستقدم أندريه ديد الأستوديو الخاص به في التورين. والشخصية الإيطالية الجديدة التى أداها ديد هى شخصية كريتنتى برهنت على نجاحها نجاح شخصية بوارو. والمئة فيلم أو أكثر التى أبدعها لشركة إيتاليا أكدت ازدهار الشركة.

وتحول ديد من شخصية بوارو إلى شخصية كريتنتى لم يكن بالأمر غير العادى فى الإنتاج الكوميدى فى هذه الحقبة. ولقد اعتبرت أسماء الشخصيات ملكية خاصة للشركة حتى إنه عندما يغير الكوميدى تحالفه فى العمل عليه أن يجد اسمًا جديدًا. زيادة على ذلك فإن كل دولة، حيث يجرى عرض الأفلام، تميل إلى إعادة تسمية الشخصية. ومن ثم تحولت شخصية كريتنتى التى مثلها ديد إلى فلوشيد فى إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية وإلى موللر فى ألمانيا وإلى لهمان فى المجر وإلى توريبيو فى الدول الناطقة بالإسبانية وإلى جلوتيشكن فى روسيا. وفى فرنسا نجد أن الشخصية السابقة بوارو قد أصبحت الآن جسر بويل، ولم يرجع إلى اسمه الأصلى إلا عندما رجع إلى شركة باتيه عام ١٩١١ وتم الاعتراف رسميًا بالتغير مع فيلم "جريويل يصبح بوارو".

ونجاح مسلسل كريتنتى دشن منافسة عنيفة بين الشركات لتشغيل نجوم الكوميديا أينما يوجدون – فى السيرك، فى الحفلات العامة، أو فى المسرح الرسمى. وقد دشن باسترونى مسلسل كوكو مع الممثل باسيفيكو أكويلانو. وفى أستوديو أرنور وأبروزيو فى التورين المنافس كان هناك أرنستوفاسر فى شخصية فريكو وجيجيتا موراتو فى شخصية جيجيتا والإسبانى مارسل فابر فى شخصية روبينيت. وفى ميلانو قدمت شركة ميلانو الكوميدى الفرنسى إ. مونتيوس فى شخصية فورتو نيتى، وبعد ذلك بفترة وجيزة غير اسمه إلى كونتشستللى. وعلى أى حال ففى روما اكتشفت شركة سينس أعظم كوميدى محلى فى العصر فرديناند جيلوم الذى تقمّص شخصيتين كوميديتين ناجحتين: شخصية توتولينى، وبعد عمله فى شركة باسكولى فى التورين أصبح بوليدور. وشركة سينى تفاخرت بضم آخر

وأعظم شخصية كوميدية في هذه الحقبة كرى – كرى، وجسدها رايموندفران. وهو مثل فاير قد تدرب كمهرج فى السيرك الفرنسى وحفلات المنوعات العامة. ولاحظ المنتجون الإيطاليون شعبية بيبى وبوت – دى زان واستقدموا النجمين العظيمين فيرولى (ماريا باى) فى شركة أمير زيو وفروجولينو (ارمانو روفيرى). وأجمل نجم طفل فى شركة سينس هو سينس – سينو ولعب الدور أرالدو جينشى ابن أخ فرديناند جيلوم.

إن الأفلام وموضوعاتها غالبًا ما تتكرر، ولكن يصعب أن يكون هذا باعثًا على الدهشة إذا ما أدخلنا فى اعتبارنا أنها كانت تدار بمعدل فيلمين أو أكثر فى الأسبوع. ومن الأمور المميزة أن كل فيلم يقيم وسطًا خاصًا ومكانة ومشكلة بالنسبة للممثل الكوميدى. وكل مهرج بدوره يمكن أن يكون ملاكمًا أو نقاشًا أو رجل شرطة أو رجل إطفاء أو عابثا أو زوجًا مستأنسًا أو جنديًا. وكل الأمور الجديدة والموضات وسلوك العصر تطحن فى الطاحونة، السيارات، الطائرات، الجرامافونات، جنون التانجو، نصيرات المرأة، حملات الامتناع عن الخمور، البطالة، الفن الحديث، السينما نفسها. ومع هذا فإن خير رجال الكوميديا حتى فى أفلامهم البسيطة القصيرة يحملون معهم حيوية شخصيتهم الخاصة وخصائصهم المميزة. إن ديد/ بوارو/ كريتنتى كان مسعورًا بحماس الطفل الشديد (غالبًا ما يختار أن يرتدى ملابس صبيانية مثل حلل البحارة) وغالبًا لا تمنعهم قيود الكارثة الكوميدية من الاستثارة بواسطة تحمسه لتحقيق دوره المختار سواء كان مندوب تأمين أو نقاشًا يكسو الجدران بالورق أو متطوعًا فى الصليب الأحمر. وفى المقابل على النقيض من هذا نجد أن جيلوم/ توتولينى/ بوليدور كان جذابًا، حلوًا، بريئًا، الضحية السلبية للمحارق المضحكة، وغالبًا ما يجد نفسه مضطرًا إلى أن يتنكر – مع تأثير رائع وبهج – على شكل امرأة وقد امتاز كرى – كرى بالابتكار الباعث على القهقهة. وبصفة عامة تنبعث كوارث روينيت من التحمس الجنونى الذى يقذف به نفسه فى كل مأخذ جديد، سواء فى ركوب دراجة أو فى الرقص فى المرقص.

ورغم أن مدرسة الكوميديا الإيطالية قد استلهمت أساسًا المثال الفرنسى وديد المهاجر، فإن فى هذه الأفلام شيئًا ما عبقريًا وأصيلاً. ونحن نجد الشوارع والبيوت والمساكن والحياة وعادات البورجوازية الصغيرة أصحاب الوجود المرتب تمامًا، والذى يلاحظه الأبطال بعناية شديدة، ثم توقف هذا فجأة لينقل العالم وهموم إيطاليا الحضرية قبل الحرب. ورغم أن بعض الأشكال الرئيسية للكوميديا المكونة من بكرة واحدة قد تكون مجلوبة، فإن أفلام الكوميديين الإيطاليين تستمد بشدة وبشكل مفيد من الخطوط الوطنية السابقة فى الكوميديا الشعبية – السيرك، الفودفيل، تراث قديم مرتجل له صلة بالكوميديا المرتجلة.

وقد استمتعت الدول الأخرى بنصيبها الأصغر من هذه الفترة المختصرة من الفيلم الكوميدى الأوروبى. ففى ألمانيا نجد النجوم – المهرّبين بما فيهم أرنست لوبيتش وكورت بولس وجمهور السينما النهم فى روسيا، وكانت لديهم شخصية أنتوشا المحب التعس الأبدى (عند البولنديين أنطونين فرتنر) وجياكوموروويتولدز ودزيدجاتود البدين (ف. أفدييف)، والفلاح البسيط ميتجوخسا (ن. ب. نيروف) وأركاشا الحضرى ذو القبعة الحريرية (أركادى بوينلر). ورغم تراث حفلات المنوعات العامة القوية، والتى أسهمت بعدد من النجوم فى الكوميديا السينمائية الأمريكية فإن كوميديى النجوم من بريطانيا وينكى وجاك سبرات والأكثر ألمعية بمبل (فريد إيفانز) أظهروا قليلاً من الابتكار أو الاختراع الذى لدى الفرنسيين والإيطاليين.

هذه الحقبة من الكوميديا الأوروبية مع هذا شكلت إسهامًا لها مميزًا خاصًا فى تطور الأسلوب السينمائى. فبينما نجد الادعاءات الثقافية للأفلام الدرامية وأفلام الأزياء التاريخية ذات المكانة الأكبر قد قادت صناعها إلى استعارة الأسلوب، وكذلك مظهر الاحترام من خشبة المسرح، إلا أن رجال الكوميديا لم يكونوا مقيدين بمثل هذه المحظورات أو الطموحات. إنهم كانوا يخطرون أحرارًا، ومعظم الوقت يجرى تصويرهم فى الطرقات، وهم يلتقطون جو الحياة اليومية، ومع ذلك كانوا فى الوقت نفسه يستخدمون ويستكشفون كل فنيّات خدع الكاميرا. وإيقاع التمثيل الصامت العبقرى قد تم فرضه على الأفلام نفسها.

والعصر الذهبي لأوروبا كان قصيرًا، وانتهى بانتهاء الحرب العالمية الأولى. ومعظم الفنانين الشبان قد انخرطوا فى الحرب ولم يعودوا، أو لم يستعيدوا مجدهم السابق على الحرب بعد تعبئتهم وإصابتهم بجروح الحرب. لقد تغيرت الأذواق السينمائية واقتصاديات الفيلم. وقد انفجرت السينما الإيطالية قبل نشوب الحرب مباشرة أشبه ببالونة عندما توقفت الأسواق القديمة. وفى الوقت نفسه نجد الأعمال الكوميدية القديمة تجرى صناعتها لتبدو على أنها عتيقة مع وهج منافسين جدد من الجانب الآخر من الأطلنطى وصناعة الفيلم الأمريكية التى كانت تهاجر من قبل عبر المسافات المفتوحة والديكورات الطبيعية الرائعة فى الغرب الأمريكى توازنت لتهيمن على صناعة السينما العالمية.

رجال الكوميديا الأمريكيون وماك سنيت

تخلّفت الولايات المتحدة الأمريكية وراء القارة الأوروبية فى تطور أسماء أبطال الكوميديا الذين يستطيعون أن يعزّزوا المسلسلات المنتظمة من الأفلام ذات البكرة الواحدة. والنجم الكوميدى الأمريكى الحقيقى الأول الأنموذجى كان جون بَنِى (١٨٦٣ – ١٩١٥)، وهو رجل بدين له ذقن كثة وكان ممثلاً مسرحيًا ناجحًا ومنتجًا قبل أن يتبين الإمكانيات الكامنة فى الأفلام، وقد قدّم نفسه لشركة فيتاجراف. ورغم أن أفلامه التى تدور بصفة عامة حول الحراك الاجتماعى ومشاحنات الأزواج تبدو اليوم غير مضحكة بالمرة، فإن نجاحه مع الجماهير قبل الحرب العالمية الأولى كان ظاهرًا، وشجع الشركات الأمريكية الأخرى على أن تحاول إنتاج مسلسلات كوميدية. وكوميديات سناكفيل لشركة إساناى قدمت (ألكالى آيك)، (أوجستوس كارنى)، (موستانج بيت)، (وليم تود). وهناك مسلسل آخر لشركة إساناى قدم نجم المستقبل والاس بيرى فى شخصية سويداى.

وإن تغير وبروز الكوميديا السينمائية الأمريكية – على أى حال – يمكن أن يرجع إلى تكوين كوميديا أستوديو كيستون تحت إشراف ماك سنيت فى عام ١٩١٢ لقد كانت كيستون الذراع الكوميدى لشركة موشن بيكتشر فى نيويورك، وكانت قد

قدمت أفلام الغرب الأمريكي الخاصة بتوماس إينس، وكـذلك الأفـلام التاريخيـة وتخصصت شركة ريلايانس فى الأعمال الدرامية. لقد كان سنيت أيرلنديًا – كنديًا، وكان ممثل مسرح غير ناجح اضطر فى عام ١٩٠٨ أن يعمل فى مجال السينما ومن حُسن حظه أنه عمل فى أستوديوهات بيوجراف، حيث أفضى به فضوله الطبيعي إلى أن يلاحظ ويستوعب مكتشفات مخرج بيوجراف الرئيسي د. و. جريفيث. وهو مع تقنيات جريفيث الثورية درس الكوميديات الواردة فى فرنسا ومع عام ١٩١٠ حصل على مهارة كافية لكي يُعَيَّنَ المخرج الكوميدى الأول فى شركة بيوجراف، وهى وظيفة أفضت به إلى تعيينه مديرًا لشركة كيستون. وقد حمل معه إلى هذه الشركة بعضًا من رفاقه السابقين فى شركة بيوجراف بما فى ذلك فريدفورد دسترلينج والجميلة الحلوة مابل نورماند.

لم يكن سنيت متعلمًا، ولكنه ذكى وحازم ولديه إحساس متميز بالكوميديا. ولأنه كان من السهل استثارته فإنه يستطيع أن يحكى ما الذى يشد انتباه الجمهور وما لا يشد انتباهه. ولما تمكن من السيطرة على حرفة الفيلم فى شركة بيوجراف نقل دروسه معه. ومصورو شركة كيستون كانوا حازمين فى تتبع الانطلاق الحر لدى المهرجين. وتركيب الفيلم المحكم عند كيستون جرى تبنّيه من خلال مناهج جريفيث الابتكارية.

إن نجوم شركة كيستون وأفلامها مستمدة من الفودفيل والسيرك والاستعراضات الكوميدية، وفى الوقت نفسه مستمدة من وقائع الولايات المتحدة الأمريكية فى بواكير القرن العشرين. وأفلام كيستون تصور عالمًا له شوارع واسعة مترية مع وجود منازل خشبية من طابق واحد ومخازن خردوات ومحلات بدالة وعيادات أطباء أسنان وبارات. والمهرجون يسكنون عالمًا أليفًا من المطابخ، ويجرى تصوير عالم المؤسسات التجارية وردهات الفنادق القذرة وحجرات النوم وبها أسرّة من حديد وأحواض متداعية وقبعات مستديرة سوداء وقبعات ذات ريش وتنورات نسائية. والكوميديا فى شركة كيستون كانت كاريكاتورا وحشيا من المباهج العادية وأشكال الرعب فى الحياة اليومية. وكانت القاعدة المرشدة هى أن تبقى على الأشياء متحركة وألا تسمح للجمهور بتوقف ليلتقط أنفاسه أو ليتأمل تأملاً

نقديًا. ولقد بنى سنيت شركة مساهمة للفنون الغربية المثيرة والأكروبات العنيفة بما في ذلك روسكو أربوكل البدين – وهو رجل سمين له أسلوب كوميدى عظيم وبراعة شديدة – وبن نوربين الأحول وبتتلى بيفان – القط ذو الشارب الضخم وتشستر كوكلين وماك سوين العملاق وفريد ماس البدين. ورجال الكوميديا الآخرون الذين بزغوا من أستوديو كيستون يشملون نجوم المستقبل: هارولد لويد وهارى لانجدون وتشارلى تشيس، والذى أصبح مخرجًا بارزًا مثل تشارلز باروت وتشارلز موراى وسليم سومرفيل. وهناك ماك وإدجار كنيدى وهارى ماكوى ورايموند جريفيث ولويز فانزندا وبولى موران ومينتا دورفى وأليس دافينبورت. وهناك اثنان على الأقل من شركة كينستون: ادى شوذرلاندو وإدوارد كلاين، وكذلك اثنان من جماعة سنيت هما مالكولم سنت كلير وفرانك كابرا واللذان سيصبحان فيما بعد مخرجين كوميديين بارزين بطريقتهما.

والأعمال الكوميدية فى أستوديو كيستون تظل صرحًا فى الفن الشعبى فى بواكير القرن العشرين تناولت أسطح الحياة الظاهرية والعصر فى سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠، وحولوها إلى كوميديا أساسية وشاملة. وأفلام كيستون القصيرة عتيقة دون جدال. وفى حقبة القيم المادية المقصودة نجد أفلام سنيت تحتفى بالتدمير العربيدى للسلع والممتلكات والسيارات والبيوت والخزف الصينى. وكما فى أفضل الأعمال الكوميدية نجد السلطة والوقار وقد جرت السخرية بهما والتهكم عليهما.

وأعظم سنة عند سنيت كانت سنة ١٩١٤ عندما كسب أشهر نجومه، وهو شارلى شابلن شهرة عالمية لنفسه وللأستوديو فى خلال بضعة أشهر من الاكتشاف الظاهر والابتكار والإبداع الكوميدى. وعندما انتهى عقد شابلن مع كيستون ومدته عام واحد وقد أدرك قيمته التجارية الهائلة طلب رفع أجره ليكون ١٥٠ دولارًا فى الأسبوع. ونجد أن سنيت الذى ربما كان قصير النظر لم يكن راغبًا فى الاستجابة لمطالبه. وكان على شابلن أن ينتقل بدوره إلى أستوديوهات أوساناى وتعاقد مع شركة "موتيوال آند فرست ناشيونال" التى أعطته مزيدًا من استقلال العمل الذى نحته بأظافره. وقد عوضت شركة كيستون الخسارة، لكن سنة شابلن كانت هى الذروة.

ونجاح سنيت في شركة كيستون أثار الأستوديوهات المنافسة العديدة، وبعضها استمر فترة وجيزة، وذلك لتنطلق في الإنتاج الكوميدى. وأخطر المنافسين كان هال روتش الذى تضافر مع زميل سينمائى هو هارولدلويد لعمل مسلسل كوميدى بطولة لويد على أنه ويلى وورك، وهو محاكاة باهتة لصعلوك شابلن. والتعاونيات التالية كانت أفضل. وإبداع لويد لشخصية (هارولد) دشّن رسالتهما الفنية بالنجاح المشترك. وروتس بعد الانفصال عن لويد أُلهم أن يضم اثنين من رجال الكوميديا كانا يعملان منفردين لعدة سنوات. وكان مقدرًا للوريك وهاردى أن يتحولا ويصبحا أسطورة عالمية: الشراكة الرائعة لستان الصغير الحجم الْحَيِي كثير البكاء مع أولى الضخم المغرور الأحمق المفرط فى الثقة بنفسه.

إن أسلوب نجوم رويتش عبر السنين – ليود، لورير وهاردى، جماعة الكوميديين الأطفال الذين يشكلون جماعة (عصابتنا)، تالما تود، زاسزو بيتيس، تشارلى تشيس، ويل روجرز، إدجار كنيدى، سنب بولارد – كل هذا يمثل الاختلاف بين رويتش وسنيت. لقد مالت أفلام سنيت إلى الحركة الجنونية والكوميديا السوقية، بينما فضل رويتش القصص ذات البناء الجيد والأسلوب الأكثر تعقيدًا وواقعية والأكثر تركيبًا للشخصية الكوميدية. وهارولد لويدو ستان وأولى يشاركون فى أشكال الضعف والمشاعر ومظاهر قلق جمهور منخرط أيضًا فى المعركة الدائمة مع أشكال اللايقين الخطرة للعالم المعاصر.

أوج الكوميديا الصامتة

وعلى الأقل حتى عام ١٩١٣ كان الطول القياسى للفيلم بكرة واحدة، وكانت الأفلام الروائية المتعددة البكرات تلقى فى البداية مقاومة فى دوائر عديدة فى تجارة الفيلم. إذن كانت ثورة درامية عندما أعلن سنيت الكوميديا الأولى ذات البكرات المتعددة فى نهاية ١٩١٤ ففيلم "قصة تيلى الخرقاء" (١٩١٤) جرى تصميمه لتكون البطولة النسائية للكوميدية مارى درسلر فى إعداد لعمل مسرحى لها من أكبر أعمالها نجاحًا. وقد كان شارلى رفيقها فى الفيلم فى دور البطولة. ورغم نجاح

الفيلم انقضت عدة سنوات قبل أن تتوطد الكوميديا الروائية الطويلة. وقد ظهر شابلن في أول فيلم من بكرتين وهو "الكعكة والديناميت" (١٩١٤) في أستوديو كيستون. ولكن لم يحدث إلا في عام ١٩١٨ أن عمل في الأفلام الروائية الطويلة، ومنها "حياة كلب". وقد قدم كيتون أول فيلم روائي له في ١٩٢٠ وليود في ١٩٢١ وهاري لانجدون في ١٩٢٥.

إن شابلن وكيتون وليود ولانجدون – العمالقة الأربعة لكوميديا الفيلم الصامت الأمريكي – كلهم ظهروا من فترة الفيلم المكون من بكرة واحدة أو بكرتين ليصلوا إلى قمة حياتهم الفنية في سنوات ١٩٢٠. ولقد تدرب شابلن في حفلات المنوعات البريطانية، واستغل الصورة في أستوديو كيستون فأبدع شخصية الصعلوك، وهي أكبر صورة إنسانية روائية شاملة في التاريخ. وكيتون مثل شابلن كان فوق الكل ممثلاً كاملاً تمامًا أعطى لكل شخصية حيويتها الخاصة بها، وهي شخصيات تمتد من المليونيرات إلى رعاة البقر. وأسطورة "الوجه الحجري العظيم" تسيء التعبير عن وجهه المعبر الصريح، والأكثر من هذا جسمه المعبر الفصيح. لقد أمضى حياته في إبداع الكوميديا وحل مشكلات المسرح (وقد احترف وهو في الثالثة عشرة من عمره) وكل هذا أكسبه إحساسًا لا يخطئ بالبناء الكوميدي والإخراج. وكيتون ذو الشخصية الخاصة المتصاعدة الساحرة جعلته مكافئًا لأي مخرج يعمل في سنوات ١٩٢٠ في هوليوود.

ولقد كان هارولد ليود استثناء بين رجال كوميديا الفيلم الصامت؛ لأن خلفيته وتدريبه لم يكونا في الفودفيل. لقد بهره المسرح منذ الصغر، وقد عمل في محلات خردوات صغيرة قبل أن يقع على عمل مقابل خمسة دولارات يوميًا في أستوديوهات يونيفرسال، حيث التقى بهال لرونسن. ولقد انضم ليود إلى سنيت بعد مسلسل ويلي وورك وبعد خلاف مع رويتش، لكنهما عاودا الاتحاد لعمل مسلسلات جديدة مع ليود على أنهم لوسم لوقا وثبت نجاح الأفلام بما فيه الكفاية. ولكن في عام ١٩١٧ ارتدى ليود نظارة لها إطار على شكل قرون لفيلم "من فوق السور" (١٩١٧)، واكتشف شخصية أفضل بكثير حملت له شهرة دائمة. وشخصية هارولد

امتدت عبر سلسلة من الأفلام القصيرة، وتشكلت تمامًا مع ظهور أول فيلم روائـــي له وهو "رجل صنعته بحار" (١٩٢١). وكان هارولد تواقا دائمًــا إلـــى أن يكــون صبيًا أمريكيًا شاملاً، والبطل هو هوراتيو الجير، المغامر المتحمس. والدافع إلـــى التحسن الاجتماعي والاقتصادى الذى يحرك دائمًا حبكة كوميديا لويد يحتمــل أنـــه يمثل إيمانًا أخلاقيًا حقيقيًا. لقد كان لويد فى الحيـــاة الواقعيـــة تجـــسيدًا لقصــصه الناجحة. ومع فيلم "السلام أخيرًا" (١٩٢٣) أدخل لويد الأسلوب الخاص لكوميــديا الإثارة، والتى يرتبط بها اسمه دائمًا. والحبكة تستدعى هارولد البـــرىء أن يتخــذ مكان ذبابة بشرية. والفيلم الثالث الأخير للصورة السينمائية هـــو تـــصعيد متنـــام. وهارولد يواجه مزيدًا من المصادمات المرعبة فى محاولة لأن يتساوى مع ناطحة سحاب. والفيلم الروائى الصامت الحادى عـــشر للويـــد يتـــضمن "حفيـــد الجـــدة" (١٩٢٢)، و"الطالب المبتدئ" (١٩٢٥) ليصل إلى الذروة فـــى "الطفـــل الـــشقيق" (١٩٢٧)، و"سريعًا" (١٩٢٨) وهو من بين أكبر الأفلام الكوميدية التى تدر أرباحًا فى سنوات ١٩٢٠، بل إنه يتفوق حتى على أفلام شابلن.

وإنتاج هارى لانجدون هو إنتاج أقل وعلى نحو متقطع، لكنه استحق مكانته فى صرح المهرجين العظام بقوة ثلاثة أفلام روائية: "تجول تجول تجول" و"الرجل القوى" (كلاهما فى ١٩٢٦) و"السراويل الطويلة" (١٩٢٧). ولقد كتـــب الـــسيناريو للفيلم الأول فرانك كابرا والفيلمان الآخران هما اللذان أخرجهما. وصورة شخصية لانجدون على الشاشة صورة هادئة وجذابة، بل بالأحرى شائكة. إن وجهه الأبيض المستدير، وشكله القصير البدين، وملابسه المحكمة الضيقة، وحركاته الجامدة غير المتحكم فيها نوعًا ما أكسبته مظهر طفل مسن على نحو ما أشار جيمز آجر. وهذه الصفة الطفولية الساذجة هى التى تعطى طرفًا مخيفًا لمواجهته مع العالم الذى شب فى إطار من الأمور الجنسية والخطيئة.

وفى عصر كوميديا هذا الساحر نجد أن سمعة رجال الكوميديا الآخرين قـــد خسفت بشكل غير عادل. فهناك رايموند جريفيث قد نافس الأناقة الدقيقـــة لمـــاكس ليندر وواجه كوارث وأخطارًا بأصالة لا مبالية، ورائعته هـــى فـــيلم "استـــسلموا"

(١٩٢٦) جرى تمثيله كجاسوس في الحرب الدائرة. وشهرة ماريون ديفنر باعتبارها عشيقة ولِيم راندولف هيررست قد خسفت ككوميدية ذات سحر خاص، وكانت مفاهتها تشاهد في ذروتها في الأفلام التي أخرجها لها كينج فيدور "المظهريون" و"باتسي" (كلاهما عام ١٩٢٨). والمغنية الكندية المون بياتريس ليلى تركت طابعها في عمل كوميدي عجيب صامت واحد هو "الابتسام المميت" (١٩٢٧). والمهاجران من أوروبا الإيطالي موني بانكس (مونتي بيانشي) والإنجليزي لوبينو لين تمتعا بالبطولة الناجحة، وإن كانت قصيرة، وتحول بانكس بعد ذلك إلى الإخراج. ولاري سيمون بقناعه الأبيض المميز أشبه بببغاء افتتح سنوات ١٩٢٠ باعتباره أكبر ممثل يحصل على أكبر أجر في هوليوود، لكن أفلامه التالية قوبلت بنجاح فاتر، ويصعب أن ينتعش من جديد اليوم. ونجد أن و. س. فيلدس وويل روجرز غزوا الأفلام الصامتة على نحو متقطع رغم أن أسلوبهما اللفظي في أساسه في الكوميديا يأتي في حقبة الصور السينمائية الناطقة.

والازدهار الفريد لكوميديا السينما الصامتة في هوليوود لم يكن بأي حال من الأحوال منعكسًا في أي مكان آخر في العالم – ربما في الحقيقة؛ لأن رجال الكوميديا الأمريكيين يتمتعون بشهرة عالمية هائلة وشعبية كبيرة حتى إنه لم تكن هناك أي فرصة للمنافسة معها. وفي بريطانيا نجد بتي بالفور تصنع فيلمين روائيين في الشخصية التي مثلتها شخصية (سكويبس)، وكانت الأقرب إلى النجمة الكوميدية. وكانت هناك محاولات تجرى لجذب رجال الكوميديا العاملين في حفلات المنوعات إلى الشاشة، وهذه المحاولات كان ينقصها المهارة والنجاح معًا. وفي ألمانيا نجد النجم الطفل عام ١٩٠٩ كورت بويس يشب ليصبح النجم الساطع لعدد قليل من الأعمال الكوميدية، ومنها "كونت من بانبنهايمز". وفي فرنسا نجد رينيه كلير يجلب أسلوبًا كوميديًا من فودفيل المسرح الفرنسي إلى الشاشة مع فيلم "قبعة إيطالية من القش" (١٩٢٧) وفيلم "الخائفان" (١٩٢٨) لكن الكوميديا السينمائية كانت على نحو متميز شكلاً فنيًا أمريكيًا.

والوضع كان محتمًا أن يبقى على هذا النحو رغم أن العصر الذهبي للفيلم الصامت قد اختفى فجأة مع دخول الصوت. والأسباب كانت واضحة. فبعض رجال الكوميديا توجهوا توجهًا خاطئًا بحقيقة الصوت نفسه (وكان رايموند جريفيث حالة

متطرفة فكان لديه مرض في الحلق مما حدّ من مقدرته على الكــلام). والتقنيــات الجديدة – الميكروفون والكاميرات الموضوعة فى حجيرات مع إذاعة الــصوت – قيدت فجأة حرية صناعة الفيلم. والأهم من ذلك هو التكاليف الباهظة والأرباح من صناعة الفيلم أفضت إلى إشراف إنتاجى أكثر، وقد ثبت أنه يحدّ من الاستقلال الذى كان حيويًا بالنسبة للطرق العاملة لخيرة رجال الكوميديا. وكانت هناك حالات نادرة مثل حالتى شابلن ولويد فقد اكتسبا حرية لهما فى العمل على مدى عدد من السنين. ولكن الآخرين – بما فيهم كيتون ولانجدون – وجدوا أنفسهم موظفين فى مــصانع سينمائية ضخمة ليس فيها موضع أو اهتمام بأصحاب النزعة الفردية. وبعــد عــام ١٩٢٩ لم يخرج كيتون على الإطلاق أى فيلم آخر، واختفى لانجدون فى هالة من الغموض. لقد وُلد فن جديد وازدهر ومات فيما لا يزيد عن ربع قرن إلا قليلاً.

المراجع

Kerr, Walter (1975), The Silent Clowns.

Lahue, Kalton C. (1966), World of Laughter.

(1967), Kops and Custard.

McCaffrey. Donald W. (1968), Four Great Comedians.

Montgomery. John (1954). Comedy Films: 1894-1954.

Robinson, David (1969), The Great Funnies: A History of Film Comedy.

بستر كيتون
(١٨٩٥ – ١٩٦٦)

يعد بستر كيتون من بين كل ممثلى الكوميديا العظـام فـى فتـرة الـسينما الصامتة الممثل الذى عانى أسوأ أفول مع دخول الصوت فى السينما، لكن شـهرته استعادت عافيتها للأفضل. لقد وُلد باسم جوزيف فرانسيس كيتون فى بيكوا بولايـة كانساس، حيث كان والداه يظهران فى بعض العروض. والذى أطلق عليـه اسـم بستر هو زميله الفنان هارى هو دينى، حيث شارك والديه التمثيل وهو لـم يـزل طفلاً. وفى سن الخامسة كان لاعب الأكروبات الكامل، وسرعان ما أُطلـق عليـه لقب نجم العرض. وفى عام ١٩١٧ توقف عمل الأسرة فى التمثيل فتوجه بستر إلى العمل مع روشلوى (فانى) أربكل فى أستوديوهاته الخاصة بالسينما الكوميدية فـى نيويورك، ثم تبع أربكل والمنتج جو شنيك إلى كاليفورنيا فى نهاية الـسنة. ولقـد عمل مع أربكل لمدة عامين، وتعلم الحرفة السينمائية بنفس الإخلاص الذى أعطـاه للحرفة المسرحية، لكنه برز بمواهبه ويؤازره شنيك فى عام ١٩٢١، وبـين هـذا العام وعام ١٩٢٨ مع شنيك كمستشار دائم له ومنتج (وأيضًا حماه نظرًا لأن كـلاً منهما تزوج بواحدة من الأخوات تالمادج) ولقد كان نجمًا فى حوالى عشرين فيلمًـا قصيرًا ودستة أفلام روائية تكاد كلها تكون من إخراجه هو، وبهـا تمتـع بحريـة إبداعية كاملة. ولهذه الفترة تنتمى كلاسيكيات مثل "المـلاح" (١٩٢٤)، "الجنـرال" (١٩٢٦)، "الزورق بيل الأصغر" (١٩٢٨). ودخول الصوت فى الفيلم عجل بنهاية رسالته الفنية أكثر مما حدث لكثيرين من الفنانين الآخرين فى الفترة الصامتة. ولما كان قد فقد رعاية شنيك انضم إلى مترو جولدوين ماير كفنان متعاقد بمرتب بـدون سيطرة إبداعية. وزواجه من ناتالى تالمادج انتهى بشكل قاطع عـام ١٩٣٢ وفـى الخمس والعشرين سنة الأخيرة من حياته الملغمة بالمشكلات الشخصية ناضل لكى يبقى على رسالة حياته الفنية حية. وطوال السنوات الأولى من دخـول الـصوت،

وفى سنوات ١٩٤٠ ظهر فى عديد من أفلام الدرجة الثانية التى لم تعطه سوى مجال ضئيل لشخصيته الصامتة الفريدة. ولكن الجماهير تناسته تمامًا إلى أن جرى استدعاؤه ليظهر أمام شارلى شابلن فى رائعة الأخير "أضواء المسرح" (١٩٥١) وبدأت رسالة حياته الفنية ترتفع وتقل مشكلاته المالية والشخصية. وآخر ظهور له فى الأفلام كان فى فيلم رينشارد لستر "شيء مضحك حدث فى الطريق إلى السوق" فى عام ١٩٦٥.

وكيتون فوق كل شيء محترف مكتمل، وهو لاعب أكروبات رائع وشجاع للغاية، وقد اخترع النِمَر المتطورة وأداها باقتدار فريد. ونادرًا ما كان يلجأ إلى الخدع والمؤثرات الخاصة، وعندما يفعل هذا فإنّ المؤثرات فى الغالب تشكل نِمَرًا خاصة بها، وتكاد تكون عبقرية بمثل أدائه هو. وأحيانًا ما تكون المؤثرات ظاهرة مثل التنقل بين الواقع والخيال فى فيلم "شرلوك الأصغر" (١٩٢٤)، وأحيانًا تكون خفية مثل الآلية التى تتحكم فى التحرك الغامض للأبواب فى فيلم "المسلاح"، وفى فيلم "حُسْن ضيافتنا" (١٩٢٣)؛ حيث إن إنقاذ البطلة يقطع اللقطات التى كانت شديدة السرعة مع أنموذج بالحجم الطبيعى فى الأستوديو، وتظل هى المؤثر الرئيسى للنزعة الواقعية. والشعور بأن يكون المرء فى عالم حقيقى حافل بالأشياء الحقيقية إذا كانت حرونة تقدم سياقًا جوهريًا لتلك اللحظات فى أفلام كيتون حيث الأشياء لا تسلك على نحو حقيقى.

وسيطرة كيتون على التوقيت - وهذا هو المحصلة الطبيعية لدى الكوميدى من العمل - كانت فريدة. فعلى أى حال منذ وقت مبكر جدًا فصاعدًا وهو ينتقل من ميدان الأداء التمثيلى إلى ميدان الإخراج. لقد طور الأعمال المضحكة وشيد مشاهد كوميدية تدوم عدة دقائق واستخدم الإمكانيات، وغالبًا ما تدور حول الأشياء المتحركة مثل القطارات والدراجات البخارية. والسيطرة على عمارة هذه المشاهد كانت مهمة أهمية العمل الكوميدى الذى ينفذه أداؤه التمثيلى. وعندما انهدم المنزل فى فيلم "أسبوع واحد" (١٩٢٠) لا من جراء القطار كما يتوقع الجمهور، بل من باخرة جاءت من زاوية مختلفة مما ترك البطل مرتبكًا يائسًا وسط الحطام، فإنه يصعب القول ما إذا كان كيتون المخرج أو بستر المؤدى هو الذى يجب أن يحظى

بالإعجاب الشديد. و ملامح الحزينة للغاية فى أفلامه الأخيرة بدءًا من "على الرغم من الزواج (١٩٢٩) وحتى آخر أفلامه التالية ليست فقدان ألمعيته التمثيلية، بل إنه لم يعد يشيد أفلامًا كاملة حيث تتطور.

لكن أعمال كيتون الكوميدية هى مجرد فرقعات إن لم تكن ترجع إلى شخصية بستر نفسه. إنه شخص خفيف بوجه فاقد للشعور وهو مزود بقبعة من القش عند الزاوية البسيطة المتجهة نحو العالم (إذا ما استعرنا عبارة الشاعر ت. اس. اليوت عن الشاعر كافافى). وبستر كان البرىء الدائم الغارق فى مواقف عجيبة ومستحيلة، ويخرج منها دون أن يُمس من خلال خليط من العناد والطريقة غير المتوقعة. وبستر على عكس شارلى شابلن أوليود، لا يتصنع جاذبية تروق للجمهور. إنه صفحة بيضاء عليها تُطبع الظروف التى تمتحن المرء وتوقظ فيه الرغبة الجنسية تدريجيًا فتفرض الشخصية. وفى البداية كانت شخصية بستر تميل إلى أن تكون حالة أو خيالاً وهى غير مدركة تمامًا بالهوة بين الواقع والخيال أو العقبات التى تقف فى طريق تحقيق رغبته. وهو مُوَاجَهٌ بالأشياء الحرونة أو الرفاق المعادين يظل بلا قلق، ويواجه كل عقبة بعزم صارم وبوسائل تزداد جرأة وتطرفًا. وفى النهاية عندما يكسب (عادة) الفتاة، يصبح أكثر حكمة بالنسبة للعالم، لكن براءته تظل.

وفى سبتمبر ١٩٦٥ وكان كيتون قد اقترب من السبعين من عمره أصبح له مظهر شخصى فى مهرجان الفيلم بالبندقية، حيث جرت تحيته بحرارة. ومات من جرّاء إصابته بالسرطان بعد هذا بأشهر قليلة.

جيوفرى نوويل – سميث

مختارات من الأفلام

Short films

The Butcher Boy (with Roscoe Arbuckle) (1917), Back Stage (with Roscoe Arbuckle) (1919), One Week (1920), Neighbors (1920), The Goat

(1921), The Playhouse (1921), The Paleface (1921), Cops (1922), The Frozen Nortn (1922).

Keaton-Schenck features.

Three Ages (1923), Our Hospitality (1923), Sherlock Jr. (1924), The Navigator (1924), Seven Chances (1925), Go West (1925), Battling Butler (1926), The General (1926), College (1927), Steamboat Bill. Jr. (1928)

MGM Productions (sllent Period).

The Cameraman (1928), Spite Marriage (1929).

المراجع

Blesh, Rudi (1967), Keaton.

Keaton, Buster (1967), My Wonderful World of Stapstick.

Robinson, David (1969), Buster Keaton.

شارلى شابلن
(١٨٨٩ – ١٩٧٧)

فى سن الرابعة والعشرين بعد أيام قليلة من التصوير وظهور فـيلم واحـد أبدع شارلى شابلن الشخصية الكوميدية التى أوجدت له شهرة عالمية، والتى حتـى اليوم تظل عرضًا روائيًا ممتازًا غاليًا بأفضل ما يكون للنوع الإنسانى – إنه أيقونة لكل من الكوميديا والأفلام السينمائية نفسها.

إن صعلوك شابلن الصغير يظهر أنه إبداع تلقائى لم يجر التفكير فيه مسبقًا. ففى يوم ٥ يناير ١٩١٤ أو حوالى ذلك اليوم، وقد قرر أنه يحتاج إلـى شخـصية كوميدية جديدة لفيلمه التالى المكون من بكرة واحدة توجه إلى مكان خزانة الثيـاب فى أستوديو كيستون، وظهر بالزى والمكياج والشخصية بشكل أو بآخر كما لانزال نعرفها. لقد ابتكر عدة شخصيات مسرحية من قبل، وكان سيستمر فى التجريب مع غيرها على الشاشة، ولكن ما من شخصية بالنسبة له أو أى كوميـدى آخـر قـد ابتدعها ستكون بمثل هذه القوة الآسرة.

إن أول عشر سنوات فى حياة شابلن شهدت محنًا أكثر من أى إنسان آخر قد واجهها فى حياته الممتدة. فأبوه وهو مُغَنٍّ ناجح باعتدال فى قاعـات الاحتفـالات العامة بلندن – واضح أنه غضب من جرّاء عدم إخلاص زوجته – فترك أسـرته ولجأ إلى الكحول ومات مبكرًا. وأمه وهى فنانة فى قاعات الاحتفـالات العامـة، وأقل نجاحًا ناضلت كثيرًا للحفاظ على شارلى وأخيه غير الشقيق سـيدنى. ولمـا تدهورت صحتها وعقلها لجأت على نحو دائم إلى المستشفيات العامة. وقد أمـضى الطفلان فترات طويلة فى الملاجئ العامة. ولما بلغ شارلى شابلن سن العاشرة كان أليفًا للفقر والجوع والجنون والسكر وقسوة شوارع لندن الفقيرة والبرودة الـشديدة فى الملاجئ العامة. وظل شابلن طوال حياته وهو يطور اعتماده على نفسه.

ولما بلغ العاشرة توجه للعمل أولاً بالتمثيل فى رقصة القبقاب، ثم فى أدوار كوميدية، ومع مرور الوقت انضم إلى فرقة فريد كارنو من الكوميديين الصامتين فى عام ١٩٠٨، وأصبح متمرسًا جدًا بكل نوع من أنواع الحرفة المسرحية.

وكارنو كان مدير فرقة لندن، وقد شيّد صناعته فى فن الكوميديا وأدار عدة شركات أو (بالمصنع الفكه) طور وأعدّ اسكتشات وتدريب الممثلين وإعداد المشاهد. وكارنو وهو حَكَم ملهم فى الكوميديا، وساس عدة أجيال من الكوميديين الموهوبين بما فى ذلك ستان لوريل وشابلن نفسه. وهو بالشكل والتمثيل الصامت الصالح جاءت اسكتشاته فى كوميديا البكرة الواحدة فى السينما فى بواكيرها.

وبينما كان شابلن يجوب الولايات المتحدة الأمريكية كنجم شركة كارنو للاسكتشات عُرض على شابلن عقد من شركة كيستون للسينما. وماك سنيت رئيسها كان هو ابن هوليوود المقابل لكارنو – مدير فرقة، ولديه موهبة خاصة للكوميديا الاستعراضية. وبعد الفيلم الأول التجريبى "تدبير معايش الحياة" اخترع شابلن دوره المحدد (شوهد الزى لأول مرة فى عام ١٩١٤ فى فيلم "سباق فى البندقية") وحط على سلسلة من الأفلام ذات البكرة الواحدة، والتى جعلته خلال أشهر معدودة اسمًا مدويًا. والإمكانية فى الصعلوك أنه بإبداع هذه الشخصية استخدم شابلن كل خبرة البشرية التى استوعبها فى سنواته العشر الأولى وحولها إلى فن كوميدى سيطر عليه تمامًا فى سنوات التدريب التى أعقبتها.

ولما كان غير راض بالنسبة لشركة كيستون التى لسوء الحظ لم تتح له أى فرصة لتطوير أسلوبه الكوميدى الدقيق، فإنه بسرعة أغرى سنيت أن يجعله يخرج الأفلام وبعد يونيو ١٩١٤ أصبح دائمًا مخرج أعماله. وقد ترك سنيت فى نهاية العقد الذى مدته عام، وتنقّل من شركة إلى أخرى بحثًا عن مكافآت أكبر والأكثر أهمية فى رأيه البحث عن استقلال إبداعى أكبر.

والأفلام ذات البكرة الواحدة وذات البكرتين التى أبدعها فى شركة كيستون (١٩١٤، ٣٥ فيلمًا)، واسناى (١٩١٥، ١٤ فيلمًا)، وللتوزيع عن طريق شركة موتيوال (١٩١٦ – ١٩١٧، ١٢ فيلمًا) شهدت تقدمًا مضطردًا. لقد شعر الكثيرون

بأنه سيتفوق على خير أفلام موتيوال بأفلامه "الواحدة صباحًا"، "مكتب المراهنات"، "شارع سهل"، "المهاجر". لكن شابلن أظهر صفات كانت جديدة تمامًا علـى الفـيلم الكوميدى – التمثيل الصامت الذى حقق أعلى مستوى من فـن التمثيـل والـشجن والتعليق الجرىء على المسائل الاجتماعية.

وفى عام ١٩١٨ شيد الأستوديو الخاص به، وكان عليه أن يعمـل طـوال الثلاث والثلاثين سنة التالية فى ظروف من الاستقلال الذى ليس له مثيـل. كانـت هناك سلسلة رائعة من الأفلام الروائية القصيرة توزعها شركة فرسـت ناشـيونال تشمل "كَتِفا سلاح" وهو رؤية كوميدية للحرب العالمية الأولى، "المهاجر" (١٩٢٣) الذى يشن هجومًا على التعصب الدينى، "الصغير" (١٩٢١) وهو كوميديا عاطفيـة غنية، وهو يعرض فيه أكثر من أى إنسان آخر الألـم المميـت لتجربـة طفولتـه الخاصة فى الفقر والإحسان العام للفقراء.

وهو مع دوجلاس فيربانكس ومارى بيكفورد ود. و. جريفيث أسسوا شركة (الفنانون المتحدون) عام ١٩١٩ وكل أفلامه الروائية الأمريكية الصنع التالية كـان لابد من صدورها من خلال هذه الشركة. وأول فيلم أمريكى "امرأة مـن بـاريس" (١٩٢٣)، وهو كوميديا اجتماعية رائعة ومبتكرة رفضتها الجماهير بشكل كبيـر؛ نظرًا لأن شابلن نفسه لم يظهر فى الفيلم إلا فى دور ثانوى غير رائع. وفى فـيلم "حمّى الذهب" (١٩٢٥) قدّم كوميديا راقية عن أشكال الحرمان عند المنقبـين عـن الذهب. ولا يقل عن هذا إلهامًا فيلم "السيرك" (١٩٢٨)، وهـو إنتـاج مـضطرب تزامن مع إجراءات الطلاق من زوجته الثانية، وأيضًا كانت فيه أصوات خفيـضة مريرة.

ولما كان يعرف أن التحديث سيحدد نهاية للصعلوك، فإنه تأقلم طوال سنوات ١٩٣٠ بفيلمين صامتين آخرين مع موسيقى ومؤثرات تنازلاً منـه لحقبـة دخـول الصوت فى السينما، وهما "أضواء المدينة" (١٩٣١) فهـو كوميـديا ميلودراميـة عاطفية مؤثرة، وفيلم "الأزمنة الحديثة" (١٩٣٦)، حيث الصعلوك يودع الحياة وهو تعليق كوميدى على عصر الآلة، والتى هجاؤها لاتزال له نكهته.

ولقد شعر شابلن بالمسئولية المتزايدة لاستخدام مواهبه الكوميدية للتعليق النقدى على عصره. ولقد نال تردى عدم شعبية خطيرة فى الولايات المتحدة الأمريكية المنعزلة مع هوائيته عن هتلر وموسوليني وهو فيلم "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠). بل لقد خاطر أكثر فى الأيام الأولى من الحرب الباردة بفيلم "السيد فردو" (١٩٤٦)، ولقد قارن فيه ساخرًا بين أوجه نشاط أسلوب لاندرو كقاتل جماعى، وبين القتل الشامل الذى أباحته الحرب.

ووضع شابلن فى الولايات المتحدة الأمريكية كان غير مضمون عن ذى قبل. فآراؤه الليبرالية الجهيرة وقبوله لدى المفكرين اليساريين ورفضه الحصول على الجنسية الأمريكية قد جعله كل ذلك فى موضع الاشتباه من جانب المخابرات الأمريكية، والتى لديها ملفات عنه ترجع إلى سنوات ١٩٢٠. ومكتب المخابرات دفع امرأة شابة غير مستقرة هى جوان بارى لتوجه سلسلة اتهامات منها ادعاء بأنها ابنته، وقد ثبت بعد ذلك كذب ادعائها، لكن العيار يصيب. واستمرت المخابرات الأمريكية فى تدبير حملة شعواء تتهمه بالتعاطف مع الشيوعية.

وفيلم "أضواء المسرح" (١٩٥٢)، وهو فيلم درامى يدور فى فلك طفولة شابلن المسرحية فى لندن يتناول المصاعب التى تواجه الإنسان فى عمل الكوميديا وتقلبات الجماهير.

وعندما غادر شابلن أوروبا إلى لندن ليقوم ببطولة فيلم "أضواء المسرح" دفعت المخابرات الأمريكية المدعى العام إلى إلغاء تصريح الدخول، والذى يجب أن يحصل عليه باعتباره غريبًا. وكان عليه أن يمضى بقية حياته فى أوروبا ولا يعود للولايات المتحدة الأمريكية إلا لفترة وجيزة ليتسلم جائزة الأوسكار. وإقامته من عام ١٩٥٣ كانت فى بلدة فيفاى بسويسرا، حيث عاش مع زوجته أونا أونيل وأسرته التى أصبحت تتألف من ثمانية أطفال.

ولقد واصل العمل فى المنفى. والرائعة "ملك فى نيويورك" (١٩٥٧) يسخر فيها من المكارثية الأمريكية المريضة. ورغم أنه تأذى من الصحافة لهجومها على فيلمه الأخير "كونتيسة من هونج كونج" (١٩٦٧) بطولة مارلون براندو وصوفيا

لورين، فإنّ عمل شابلن يكاد يكون حتى النهاية فى مشروع جديد هو "نزوة" بالإضافة إلى أنه قد قدّم مجلدين عن سيرته الذاتية، وألف مقطوعات موسيقية لأفلامه الصامتة القديمة وقُلّد لقب (فارس) عام ١٩٧٥. والسير شارلى شابلن توفى عشية عيد الميلاد ١٩٧٧.

وفى السنوات الأخيرة كان إنجاز شارلى شابلن يلقى تقديرًا متدنيًا من النقاد الذين ليس لديهم منظور تاريخى، أو ربما تأثروا بافتراءات الجماهير فى سنوات ١٩٤٠ ولقد ساهمت شعبيته كثيرًا في ازدهار هوليوود، وارتفع إلى الذروة العالمية فى فترة الحرب العالمية الأولى. والذكاء والمهارات المركبّة التى نقلها إلى الكوميديا السوقية أرغمت المثقفين على إدراك أن الفن يستطيع أن يتجسد فى الترفيه الشعبى الشامل، وليس فقط فى المنتجات (الفنية) الواعية بذاتها، والتى حاولتها السينما في البلاد لتنال الاحترام. وفى سنوات ١٩١٠ و١٩٢٠ كان صعلوك شابلن يتصارع مع عالم مُعادٍ قاسٍ ويقدم تعويذة ونصرًا للملايين التعسة التى شكلت الجمهور العريض الأول للسينما.

ديفيد روبنسون

مختارات من الأفلام

Kid Auto Races at Venice (1914), Tillie's Punctured Romance (1914), The Champion (1915). The Tramp (1915), A Woman (1915), A Night at the Show (1915). Police (1915). One A. M. (1916), The Pawnshop (1916), Behind the Screen (1916). Easy Street (1917). The Cure (1917), The Immigrant (1917). A Dog's Life (1918), Shoulder Arms (1918), The Kid (1921), The Pilgrim (1923). A Woman of Paris (1923). The Gold Rush (1925). The Circus (1928). City Lights (1931), Modern Times (1936), The Great Dictator (1940). Monsieur Verdoux (1946). Limelight (1952), A King in New York (1957), A Countess From Hong Kong (1967).

المراجع

Chaplin, Charles (1964), My Autobiography.

Huff, Theodore (1951), Charlie Chaplin.

Lyons, Timothy J. (1979), Charles Chaplin, A Guide to References and Resources.

McCabe, John (1978), Charlie Chaplin.

Robinson, David (1985), Chaplin, His Life and Art.

السينما والطليعة

بقلم: أ .ل. ريس

وُلد الفن الحديث والسينما الصامتة في وقت واحد، ففي عام ١٨٩٥ كان الجمهور يشاهد لوحات سيزان لأول مرة منذ عشرين عامًا. وكانت هذه اللوحات تقابل باحتقار شديد، وفي الوقت نفسه دفعت الفنانين إلى الثورة في الفن، وهذا حدث بين ١٩٠٧ و١٩١٢ في الوقت نفسه الذى كان فيه الفيلم الشعبى يدخل أيضًا حقبة جديدة من التطور. ومع اقتحام الحدود الناشئة بين الفن والذوق العام كان الفنانون المصورون والمحدثون الآخرون من بين أوائل المتحمسين لأفلام المغامرات الأمريكية: شابلن وأفلام الرسوم المتحركة ووجدوا فيها ذوقًا مشتركًا للحياة المدنية الحديثة والدهشة والتغير. وبينما وجّه الفيلسوف صاحب النفوذ هنرى برجسون النقد للسينما (لأنها تتجاهل انقضاء الزمن فإن مَجازاته الحية كانت تدوّى وتحدد وجهة نظر الحداثة للصورة البصرية): "الشكل ليس إلا المشهد القائم على اللقطة التى تلتقط العابر المتنقل المؤقت".

والنظريات الجديدة للزمن والإدراك الحسى فى الفن، وكذلك شعبية السينما دفعت الفنانين إلى أن يحاولوا أن يضعوا "اللوحات فى حالة حركة" من خلال الوسيط الفيلمي. وعشية الحرب العالمية الأولى شرح الشاعر جيلوم أبوللونير مؤلف كتاب "الفنانون المصورون التكعيبيون" (١٩١٣) عملية الرسوم المتحركة فى صحيفة سواريه دى باريس" ولقد حلل بحماس "إيقاع اللون" (١٩١٢ – ١٩١٤) وهو فيلم تجريدى خطط له الفنان المصور ليوبولد سورفاج "الألعاب النارية والنافورات والإشارات الكهربائية". وفى عام ١٩١٨ كتب الشاعر الشاب لويس أراجون فى مجلة لويس ديلوك "الفيلم" أن السينما يجب أن تكون لها مكانة فى الانشغالات الخاصة بالطليعيين، وكان منهم مصممون وفنانون مصورون ومثالون. و"يجب اللجوء إليهم إذا أراد الإنسان أن يعمل بعض انتقاء لفن الحركة والضوء".

إن الدعوة للنقاء – فن ذاتي حر من التصوير والسرد – كانت هي صيحة التكعيبيين المدوّية منذ أول معرض عام لهم عام ١٩٠٧، لكن البحث عن فيلم (نقى) أو (مطلق)، ثم على نحو إشكالي من جراء الطبيعة الهجين للوسيط الفيلمي، وهو وسيط مدحه مليبس فى نفس السنة على أنه "أكثر الوسائط الفنية إغراء من بين كل الفنون؛ لأنه يستخدم معظم الوسائط الفنية".

ولكن بالنسبة للحداثة نجد أن تحول السينما إلى الواقعية الدرامية والميلودرامية والشطح الخيالي الملحمي أدى إلى التساؤل حوله في إطار الذكريات الماضية فى علم جمال لِسَنّج الكلاسيكى باعتباره خلْطًا للقيم الأدبية والتصويرية. ومع اقتراب السينما التجارية من حالة الحساسية الجمالية الحشوية بمساعدة الصوت والنغم واللون الخفيف كان يتردد بشكل شعبي القول "العمل الكلى للفن" فى النزعة الموسيقية الفاجنرية والفن الجديد، ومن هنا تطلعت الحداثة إلى اتجاهات غير سردية فى الشكل الفيلمي.

فن السينما وحركة الطليعة فى بواكيرها

لقد سارت حركة الطليعة فى بواكيرها فى مسارين أساسيين: المسار الأول أثار ما قاله الانطباعيون الجدد إن فن التصوير هو قبل أى شىء آخر سطح مسطَح مغطى بالألوان. وبالمثل فإن حركة الطليعة قالت إن الفيلم هو شريط من المادة الظاهرة التى تمر عبر جهاز عرْض. وهذه المسألة أثارت جدلاً بين التكعيبيين حوالى عام ١٩١٢، وفتحت الطريق إلى التجريد. وتصاميم سوفاج لفيلمه التجريدى سبقته تجارب الأخوين المستقبليين جينا ولورا اللذين رسما باليد الفيلم الخام فى عام ١٩١٠ (وهذه المسألة اكتشفها فى سنوات ١٩٣٠ لدلاى ونورمان ماكلارن). وهيمنت الرسوم المتحركة التجريدية أيضًا على الطليعة الألمانية ١٩١٩ – ١٩٢٥ سالبة الصورة لتكون مجرد شكل جرافيكى خالص. ولكن من السخرية أيضًا أنه يبنى تنويعًا حديثًا من الحساسية الحشوية الجمالية مظهرها على الشاشة من الفعل الإنسانى بينما يطور تفاعلاً إيقاعيًا للرموز الأساسية (المربع، الدائرة، المثلث)

حيث تحل الموسيقى محل السرد كشفرة رئيسية. وهناك رؤية مبكرة "للفن التشكيلى فى الحركة" توجد عند ريتشيوتو كانودو بمقاله عام ١٩١١ "مولد الفن السادس" مستلهمًا مزيجًا متقلبا من نيتشة والدراما السامية والدينامية التلقائية المستقبلية.

والمسار الثانى أفضى إلى الأفلام الفنية الشاذة الغريبة أو الحافلة بالمحاكاة الساخرة، والتى حطت يدها على التيار الرئيسى السردى البدائى قبل أن تلطخه الواقعية (كما يعتقد الكثيرون من المحدثين). وفى الوقت نفسه فإن هذه الأفلام هى وثائق عن الحركات الفنية التى ارتفعت بفضل أدوار قام بها – من بين الآخرين – مان راى ومارسيل دوشامب وإريك ساتى وفرنسيس بيكابيا مع فيلم "استراحة" (١٩٢٤)، وأيزنشتين ولين لاى وهانس ريشتر فى فيلم "يوميا" (١٩٢٩). والفكاهة الساخرة للحداثة جرى التعبير عنها فى أفلام مثل (وبعضها مفقود الآن): "تحيا المستقبلية" (١٩١٦) ومقابلها الروسى "دراما الكاباريه المستقبلى" (١٩١٣) وأتباعها فى "مذكرات جلوموف" (أيزنشتين، ١٩٢٣) وأفلام ماياكوفسكى الكوميدية والتطويرات اللاحقة للأعمال الكوميدية السوقية فيلم كلير "استراحة" (١٩٢٤) وكوميديا هانس ريشتر السوداء "أشباح قبل الظهيرة" (١٩٢٨). وهذا الجنس السينمائى جرى اكتشافه أكثر فى حركة الدادائيين والتراث السوريالى الذى يعلى من شأن ما هو أشبه بالحلم والمجاز للحواس واللاعقلانى باعتبارها هى المجاز الرئيسى للمونتاج السينمائى والصورة بالكاميرا.

وهناك طريق بديل إلى السينما كشكل فنى (بالمعنى الخاص الذى يتجاوز المعنى العام الذى به تكون كل السينما فنًا) يتوازى مع الشكل الطليعى عند الفنانين من حوالى ١٩١٢ إلى ١٩٣٠، وأحيانًا يتجاوز هذا. إن فن سينما الحركة الطليعية السردية يتضمن حركات مثل النزعة التعبيرية الألمانية ومدرسة المونتاج السوفيتية و(الانطباعيين) الفرنسيين جان انشتين وجيرمين دولاك والمخرجين المستقلين من أمثال أبل جانس، ف. و. مورناو وكارل تيودور درير، وهم مثل صناع الفيلم الفنانين يقاومون الفيلم التجارى لصالح السينما الثقافية لمعادلتها مع الفنون الأخرى فى الجدية والعمق. وفى حقبة الفيلم الصامت، مع وجود حواجز لغوية قليلة، نجد

لهذه الأفلام التشكيلية الشديدة جمهورها العالمى بمثل ما لهوليوود التى يعارضون مسارها الرئيسى. ونوادى السينما فى باريس إلى لندن وبرلين شكلت دائرة سينمائية غير تجارية للأفلام التى جرت الدعاية لها فى الصحف الفنية الأصيلة: (ج، دى ستيجل) ومجلات (كلوز أب، فيلم آرت، الفيلم التجريبى) والمؤتمرات والاحتفالات السينمائية التى عقدتها المعارض التجارية مثل عام ١٩٢٩ "فيلم وفوتو" فى شتوتجارت وأحيانًا ما تصنع أفلامًا تجريبية جديدة مثلما يحدث فى المسرحيات الحقيقية والكرونوفوتوجراف والكليبات الخاصة بفريتز لانج عن "كيفو" (١٩٢٥، لترويج معرض كينو – موتو) على يد المصور المحنك جيدو سيبر. والنقابات السياسية للفنانين مثل جماعة نوفمبر فى فيمار ألمانيا دعمت أيضًا الفيلم الجديد، وحاولت نوادى السينما الفرنسية أن ترفع اعتمادات الإنتاج المستقل من بيع الأفلام وتأجيرها.

وبالنسبة للعقد الأول من السنين كانت هناك خطوط سينمائية قليلة رسمها المتحمسون من أجل "الفيلم الفنى" فى مجموعة من نوادى السينما والصحف وجماعات البحث والمهرجانات. كما روجت لكل أنواع التجريب السينمائى، وكذلك تجاهلت الأفلام العلمية والرسوم المتحركة التى كانت بالمثل بديلاً عن السينما الروائية التجارية، وذلك على سبيل المثال؛ لأنها أقل قيمة من ناحية جنسها السينمائى. وكثيرون من الشخصيات الرئيسية عبروا الخط الفاصل بين من هم سينمائيون روائيون ومن هم طليعيون شعريون: جان فيجو، لويس بونويل، جرمين دولاك، دزيجا، فرتوف، وكتب ماكفرسون عن الفيلم الرائع المسمى "الخط الفاصل" (١٩٣٠ بطولة الشاعر هـ. ده، والروائى براه هروبول روبنسون).

وفكرة الطليعة أو "فيلم الفن" فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية ربطت معًا الأقسام العديدة المعارضة لسينما الجماهير العريضة. وفى الوقت نفسه نجد أن ظهور الواقعية السيكولوجية الروائية فى فن السينما الناضج أفضى إلى انحرافها التدريجى عن طليعة الفنانين المعادين للسرد الروائى الذين كانت "قصائدهم السينمائية" أقرب إلى فن التصوير والنحت عن تراث الدراما التقليدية.

ولا نجد هذا بأفضل ما يكون دراميًا إلا عن مسلسل تم بأسلوب الرسوم الصينية فى سويسرا على الفنان السويدى صاحب النزعة الدادائية فيكنج إيجلنج فى ١٩١٦ – ١٩١٧. وهذه التجارب المتعاقبة بدأت كأبحاث فاحصة للروابط بين التناغم الموسيقى والتشكيلى وهى أمثولة تتبعها إيجلنج متعاونًا مع زميل من أصحاب المذهب الدادائى هو هانس ريشتر من ١٩١٨ مما أفضى لأولى محاولاتهما لتصوير عملهما فى ألمانيا حوالى عام ١٩٢٠. ولقد مات إيجلنج فى عام ١٩٢٥ فى أعقاب استكماله لعمله "السيمفونية المميزة"، وهى تحليل فريد لفن النغمات والخطوط الدقيقة والعقلانية الحدسية التى شكلها الفنان التكوينى، وفلسفة برجسون فى الديمومة، ونظرية كاندينسكى عن الحساسية الحشوية الجمالية. وتبدَّت لأول مرة فى عرض جماعة نوفمبر الشهيرة (برلين، ١٩٢٥) للأفلام التجريدية لفنانى البوهاوس المهتمة بالتجريب فى مجال العمارة: هانس ريشتر، والتر رتمان، فرناند ليجيه، رينيه كلير (والعرض الخاص بالتمثيلية الخفيفة من إنتاج هرتشفيلدماك).

والتقسيم بين من يؤمنون بالسرد الروائى والطليعة الشعرية لم يكن مطلقًا كما يتبدى فى أعمال بنويل فيجو (وخاصة فى العملين التسجيليين التجريبين "تاريس" (١٩٣١) بإظهاره للزمن واللقطات من تحت الماء، والفيلم الكرنفالى والسياسى أيضًا "عن نيس" (١٩٣٠). وحتى فرتوف الذى تسبب فيلمه "الحماسة" (١٩٣٠) فى إعادة إثارة الفكرة المستقبلية عن "الموسيقى الصاخبة". ولم يكن هناك أى تعليق عليه وهو أمر غير طبيعى دونما خجل رغم احتفائه المتعمد بالخطة الخمسية السوفيتية.

إن أفلام الفنانين قد دعمها ازدهار الجماعات المستقبلية والتكوينية والدادائية بين ١٩٠٩ ومنتصف سنوات ١٩٢٠. وهذه "الدوامة" من النشاط على حد تعبير الشاعر إزراباوند تشمل تجارب فى التمثيلية الخفيفة بفن البوهاوس، والنزعة الأورفية عند روبرت وسونيا دلوناى، والنزعة الرايونية الروسية نزعة الاصطناع الفنى، والنزعة التكعيبية – المستقبلية عند سفرينى وتويكا وعارضيها الروس من

جماعة "لِف". وكل هذه التجارب بدورها كانت في جانب منها على الأقل قائمة في الثورة التكعيبية التي كان رائدها براك وبيكاسو من ١٩٠٧ إلى ١٩١٢؛ لقد كانت التكعيبية فن التناثر المتشرذم. وفي البداية كانت تصور موضوعات من تعاقب سلسلة من الزوايا المنفرجة أو تجميع صور بطريقة القص واللصق من الورق والطباعة والطلاء والمواد الأخرى. وسرعان ما جرت مشاهدتها على أنها رمز لعصرها. وربما كان أبولينير في عام ١٩١٢ أول من أثار التشابه بين فن التصوير الجديد والفيزياء الجديدة، بل أيضًا كحافز دافع للابتكار في الأشكال الفنية الأخرى خاصة في التصميم والعمارة. ولغة التشرذم التشكيلي كان يسميها فنان نزعة الضواري دريان (مستشار إيجلنج) في ١٩٠٥ "التفكك المتعمد" وهي توازي الاستخدام المتنامي لتنافر الأصوات في الأدب (جويس، شتين) والموسيقى (سترافينسكي، شوينبرج).

التكعيبية

بينما كانت التكعيبية تبحث عن مكافئ تشكيلي لعدم ثبات الرؤية المكتشفة حديثًا كانت السينما تتحرك بسرعة في الاتجاه العكسي: فهي، وهي أبعد ما تكون عن التخلي عن السرد الروائي، كانت تحاول التعبير عنه بطريقة تلغرافية. فالتخطيطات (البدائية) لأفلام ١٨٩٥ – ١٩٠٥ أعقبها تناول جديد أكثر ثقة بالواقعية للمسافة السينمائية والأداء السينمائي وجرى التوسع في الموضوع، والحبكة والدافع جرى توضيحهما من خلال بعض الأفراد. وما هو أكثر حسمًا ومعارضًا لفرض التكعيبية على الصنعة السينمائية الرؤية الجديدة، فقد ناعمت خطوات التعبير في اللقطة وزوايا الرؤية والحدث بالتأثير على التركيب الفيلمي الخفي لبناء تدفق تخيلي متواصل.

ومع ذلك نجد أن التكعيبية والسينما واضح أنهما نتاجان كافيان للعصر نفسه. وخلال سنوات قليلة كان كل منهما يؤثر في الآخر؛ لقد استمد أيزنشتين مفهوم المونتاج كثيرًا من فن التلصيق التكعيبي بأكثر مما استمده من جريفيث

وبورتر. وفى الوقت نفسه فإنهما يتوجهان فى اتجاهين عكسيين. لقد كان الفن الحديث يحاول أن يبيد القيم الأدبية والتشكيلية التى كانت السينما شغوفة بالمثل على تجسيدها واستغلالها (من ناحية لتحسين ما تتمتع به من تقدير ومن ناحية أخرى لتوسيع لغتها نفسها). وهذه القيم هى أساس الواقعية الأكاديمية فى فن التصوير على سبيل المثال التى رفضها المحدثون الأوائل: حقل تشكيل موحد، موضوع إنسانى محورى، توحد عاطفى أو تقمص وجدانى، سطح وهمى.

إن التكعيبية تعلى من شأن الحداثة العريضة التى رحبت بالتكنولوجيا وعصر الحشود والإنتاج الهائل. وملامحها الهرمية الصريحة جرى استثناؤها بربط نزعة الصفاء فى الفن التشكيلى بالموضوعات الدالة المتكررة من حياة الشارع والمواد التى يستخدمها الأسطوات الفنانون. وفى الوقت نفسه تشارك التكعيبية الحداثة الأوروبية المتأخرة مقاومة العديد من القيم الثقافية المتجسدة فى صورتها المفضلة عن الجديد – السينما التى هيمنت عليها آنذاك هوليوود بمثل ما تهيمن الآن. وبينما يستطيع الفنانون والمصممون أن يتحفظوا تمامًا فى استخدامهم لما هو أمريكى فإن الاستقلال فى ذلك الوقت كان عن تأثيرها المباشر، بينما نجد أفلام حركة الطليعة فيما بعد النزعة التكعيبية معادية لهوليوود فى الشكل والأسلوب والإنتاج.

وأفلام الطليعة المتأثرة بالتكعيبية لهذا ترابطت مع فن السينما الأوروبية والأفلام التسجيلية الاجتماعية كنقاط دفاع ضد هيمنة السوق من جانب الولايات المتحدة الأمريكية، وكل منها يحاول أن يبنى أنموذجًا لثقافة سينمائية خارج مقولات التسلية وأنماط الرواية. على الرغم من أشكال المديح المتكرر للسينما الأمريكية أصبح السرياليون عمدًا أكثر الناس انفعالاً ضدها (وهم ينوحون على القوة المتنامية لنزعة الوهم). وقليل من الأفلام الطليعية الباقية تشبه هذه الأيقونات ونجد أن الكوميديا السوقية – كما فى فيلم "استراحة" (١٩٢٤) – جرى نسخها مباشرة من المثال الأمريكى، ولكن هذا الفيلم له جذوره الممتزجة بجذور مليس.

التجريد

تقوم الأفلام التجريدية عند ريشتر وروتمان وفيشنجر على مفهوم فن التصوير بالحركة، ولكنها تتوق أيضًا إلى الموسيقى التصويرية المتضمنة في عناوين مثل "ريثموس" لريشتر (١٩٢١ – ١٩٢٤)، ومسلسل "أوبوس" من أربعة أجزاء (١٩٢١ – ١٩٢٥) لروتمان. وهذا الجناح من الطليعة كان مثاليًا على نحو قوى ورأى فى الفيلم الهدف الخيالى لإيجاد لغة كلية للشكل الخالص مدعمًا بالأفكار الخاصة بالحساسية الحشوية الجمالية التى عبر عنها كاندينسكى فى "حول الروحى فى الفن" التى تهدف إلى وجود تراسل بين الفنون والحواس. وفى أعمال أساسية مثل "دونر" (١٩٣٢) و"فن التصوير الحركى" (١٩٤٧) نجد أن فيشنجر أكبر أعضاء الجماعة شعبية وتأثيرًا يؤقلم الإيقاعات اللونية مع موسيقى فاجنر وباخ.

وفيشنجر وحده هو الذى اتبع الرسوم المتحركة التجريدية إبان رسالة حياته الفنية التى انتهت فى الولايات المتحدة الأمريكية. وصناع الفيلم الألمان الآخرون ابتعدوا عن الجنس السينمائى بعد منتصف سنوات ١٩٢٠ من جهة بسبب الضغط الاقتصادى (لقد كان هناك تعزيز صناعى قليل للسينما التجريدية غير التجارية). وقام ريتشر بعمل ملصقات غنائية مثل "دراسة فيلمية" (١٩٢٦) وهو يمزج اللقطات التجريدية باللقطات التصويرية، وفيها نجد مُقَل العيون الطافية المفروضة تعمل كاستعارة فنية للرائى الذى بلا هدف فى الفضاء السينمائى. وأفلامه المتأخرة رائدة فى الدراما السيكولوجية السوريالية. وأصبح روتمان من أصحاب الأفلام التسجيلية بفيلمه "برلين: سيمفونية مدنية" (١٩٢٧). وبعد ذلك اشتغل على الأفلام الروائية والتسجيلية برعاية من الدولة بما فى ذلك فيلم لينى رفنستال "أولمبيا" (١٩٣٨).

وفى فرنسا نجد بعض صناع الأفلام من أمثال هنرى شوميت (وهو أخو رينيه كلير ومؤلف الفيلم القصير "السينما الخالصة") ودللوك، وخاصة جرمين دلاس قد انجذبوا لنظريات "وحدة كل الحواس" وهم يجدون أمثولة للتناغم واللحن المقابل والتنافر فى الأبنية التشكيلية لتركيب المونتاج. لكن السورياليين رفضوا هذه المحاولات "لفرض" النظام حيث يفضلون استثارة التناقض والتقطّع.

وغالبية أفلام السورياليين تبتعد عن الرؤية بالعين للشكل فى الحركة – وقد اكتشفها بتنوع "الانطباعيون" الفرنسيون، كما تبتعد عن القطع السريع عند جانس ولوهربيية والطليعة الألمانية – والاتجاه إلى السينما الحافلة أكثر بما هو بصرى وتنافسى. إن الرؤية تصبح مُركّبة والترابطات بين الصور غامضة ويجرى وضع الإحساس والمعنى موضع السؤال. والفيلم الدادائى الرمزى عام ١٩٢٣ فيلم مان راى وعنوانه "عودة إلى العقل" يثير الهزلية الساخرة فى عصر التنوير. وقد تواجدت باسم كاباريه فولتير – وهو يبدأ بنثارات من ملح وحصى ومسامير صغيرة ومناشير مرسومة على شرائط فيلمية لتأكيد تبلور الفيلم وسطحه. وهناك ساحة وظلال وأستوديو الفنان ونحات متحرك فى وضع مزدوج يبعث إحساسًا بصريًا بالمكان. وينتهى الفيلم بعد ثلاث دقائق بلقطة "مرسومة تشكيليًا" لموديل جرى تصويرها فى "عكس النور" سلبًا وإيجابًا. إن هناك استكشافات للفيلم على أنه صورة مساحية ضوئية مفهرسة وصورة أيقونية وشفرة تشكيلية رمزية. والطابع الدادائى يُرى فى شكله وهو يبدأ بتسطيح الظلام وينتهى بالصورة السينمائية الخالصة بشبح شخص وهو يستدير فى فراغ "سلبى".

وفيلم مان راى بعد ذلك "نجمة البحر" (١٩٢٨) قائم بتفكك على سيناريو للشاعر روبرت دستوس يرفض سُلطة (النظرة) عندما يضيف عدسات منقطة فى قصة ملتوية عن حب ملعون. وجرى التخطيط الخفيف للفيلم بعناوين فرعية داخلية ولقطات حافلة بالكتابة (سمكة نجم البحر يهاجمها مقص، وهناك سجن ومواجهة

جنسية فاشلة). والتركيب الفيلمي يبرز التفكك بين اللقطات بدل استمراريتها، وهذه تقنية اتبعها مان راى فى الأفلام الأخرى وتتضمن "سينما الرقص" فـــى اللقطـــات المتتالية العفوية بالصدفة فى فيلم "إماك باليا" (١٩٢٧) أو تكرير الفروق الخاويـــة فى "أسرار شاتودى ديس" (١٩٢٨). وبينما يجرى فهم الـــسينما الـــسوريالية فـــى الغالب على أنها بحث عن الصورة المتطرفة (كما فى تتابع الحلم وفـــق النظريـــة السوريالية) والسرياليون فى الواقع منجذبون لإيجاد ما هو عجيب فيما هو مبتـــذل، وهذا يفسر افتتانهم بهوليوود، وكذلك رفضهم لمحاكاتها.

ولقد ثار مارسل دوشامب على ما هو عقلى كما هدم الصورة التجريدية فى عنوان فيلمه الحافل بالسخرية "سينما بالرسوم المتحركة" (١٩٢٦) وهو فيلم غيـــر بصرى، حيث توجد فيه التواءات تتناوب ببطء تتضمن موضوعات دالة متكـــررة جنسية. وهو يتداخل بالقطع فى هذه الصور "الخالصة" بكنايات متناثرة أقرب إلـــى الألغاز والطلسمات تردد ما فى رواية "فنجانزويك" لجيمز جويس من العمل الـــذى يتقدم أشبه بالتقدم الدادائى السائد. وأفلام مان راى وهى أقـــل قيمـــة مـــن أفـــلام دوشامب تعارض أيضًا "اللذة البصرية" ومشاركة الرائى. إن المونتـــاج يبطـــئ أو يكرر الأحداث والأشياء (اللوليات، العبارات، الأبواب الدوارة، عجلات العربـــات، الأيدى، الإيماءات، الأوثان، النماذج الحقيقية) لإحباط السرد الروائى ويباعـــد مـــن تمكن المشاهد من الاستحواذ الكامل على الشطح الخيالى الذى يبعثه الفيلم. وهـــذه الإستراتيجية الصارمة. ولكن الحافلة بالتلاعب تتحدى قاعـــدة العـــين فـــى الفـــيلم الروائى والشعور بالامتلاء السينمائى الذى تستهدف أن تقيمه.

من (استراحة) إلى (دم شاعر)

هناك ثلاثة أفلام كبرى فرنسية فى هذه الفترة "اســتراحة" (١٩٢٤) لكليـــر، "البالية الآلى" (١٩٢٤) للوجييه "كلب أندلسى" (١٩٢٨) لبنويل وهو يهتم بتركيـــب المونتاج، وأيضًا يهدم استخدامه كوسيلة إيضاحية للعين الشاملة الرؤية. وفى فـــيلم "مطاردة" تجد مطاردة للغش منطلقة، سكة حديد أفعوانية الشكل فى الملاهى تصيب

المرء بالدوار، وتحول بالارينا إلى ذكر له لحية يرتدى تنورة منتفخة شديدة القصر كلها تخلق ارتباكات وألغاز بصرية خالية من العلّية السردية. وفيلم "الباليه الآلـــى" يرفض التدفق للأمام عبر الزمن فى خط مستقيم وشعوره بالتقـــدم النـــاعم ينقطـــع بتتابع غسالة تبتسم وهى ترتقى درجًا حجريًا منحـــدرًا. وديمومتـــه علـــى عكـــس دوشامب الذى يهتم بالرسم التصويرى السينمائى الشديد فى فـــيلم "العاريـــة تهـــبط الدرج" فى عام (١٩١٢) بينما الأشكال التجريدية للآلات تتباطأ وتتـــسارع وفـــق المونتاج. ولقد رحب لوجييه بالوسيط السينمائى لرؤيته الجديدة "للوقائع التسجيلية"، ومفهومه التكعيبى المتأخر، وللصورة على أنها علامة موضوعية تتمازج بالعناوين الفرعية كما فى أفلام شابلن والخدعة التصويرية الدوارة – والفيلم يبـــدأ وينتهـــى بخيال رومانسى ساخر (السيدة لوجييه تتشمم زهرة بحركة بطيئة). والفيلم يتميـــز بأنه شيء متأرجح بين لحظتين من الزمن المتجمد قد استخدمه على هذا النحو فيما بعد جان كوكتو فى فيلم "دم شاعر" (١٩٣٢). وفى هذه الحالة نجد لقطات مدخنـــة متهاوية. والأسلوب الفجائى لهذه الأفلام يستدعى من السابق السينما "الأكثر صفاء": القياس فى "استراحة"، وشابلن فى "الباليه الآلى"، وفيلم الخـــدع البدائيـــة فـــى "دم شاعر". هذه الأفلام وأفلام الطليعة الأخرى كلها لهـــا موســـيقى أبـــدعها مؤلفـــون موسيقيون حديثون – ساتى، أوريك، هونجر، أنبيل – فيما عـــدا "كلـــب أندلـــسى" فالموسيقى كانت من أسطوانات جرامافون لفاجنر وموسيقى التانجو. وهناك أفـــلام طليعية قليلة كانت تُعرض صامتة فيما عدا "السيمفونية الناقصة" الصارمة التى قام أجلنج فيها بإخماد الصوت. وحسبما يذهب ريشر كلها عرضـــت حتـــى لإظهـــار موسيقى الجاز الشعبية. وتأثير الفيلم فى بواكيره ينضاف إلى روح الدادائية بالنسبة للارتجال والاهتمام بلحظات السينما الأمريكية التى تفرط فـــى النزعـــة المعاديـــة للطبيعة. والمساهمون فى الجماليات الحديثة الراقية المتأخرة؛ حيث إن صـــناعها – مثل بيكاسو وبراك – لا يعرفون شيئًا فى ذلك الوقت، فإن هذه الأفـــلام الطليعيـــة تنقل من التوقان لنقاء الشكل أقل من الرغبة فى إعادة تشكيل فكرة الـــشكل نفـــسه حيث يجرى التفكير فى هذا نظريًا بشكل معاصر. يأتاى مع نقد مـــزدوج للـــسرد النثرى والتجريد المثالى. والعناوين تشير إلى مـــا يجـــاوز الوســـيط الـــسينمائى.

"استراحة" للمسرح (الأحداث تحدث "بين الفصول" لباليه ساتى) و"الباليه الآلى" لفن الرقص و"دم شاعر" للأدب، وفيلم "كلب أندلسى" فقط هــو الاســتثناء الغــامض. والعنوان الملتبس لفيلم "كلب أندلسى" يؤكد استقلاله وعناده. وهذا الفيلم هــو أكبــر أفلام هذه الحركة ومن المؤكد أنه أكثرها تأثيرًا، ونجد هذا الكلب الضال للسوريالية كان فى الواقع قد تم قبل أن ينضم المخرج الإسبانى الــشاب للحركــة، الرســمية. هناك موسى يذبح عينا وهو يعمل كرمز للهجوم على الرؤية التقليديــة القياســية، وراحة الْمُشَاهِد الذى هنا تُذْبح عينه السينمائية البديلة. والتجريد التشكيلى يتقــوض من جراء الواقعية الموضوعية للكاميرا الثابتة فى مــستوى الفــن، بينمــا الفــيلم الشاعرى – الغنائى يسخر منه من جراء اللقطات التى وُضعت فى غير موضــعها بشكل جنونى، والتى ليس لها مثيل على نحو يشتت المكان والزمان؛ حيث يوجــد أسلوب مونتاج ما بعد التكعيبية الذى يتساءل عن يقينية الرؤية. والفيلم يــزود مــن الناحية الحرفية بقوانين ثانوية داخلية تافهة بهدف توجيــه ضــربة إلــى الــسينما (الصامتة) سواء التيار الرئيسى أو الطليعى بالارتداد إلى العبث.

لقد هيمنت على المناقشات النقدية السائدة لفتــرة طويلــة (رمزيــة) الفــيلم المعروفة على نطاق واسع، وإن كانت غامضة عمدًا – أوثان البطل المجردة، نيْر كهنته، حمير، آلات البيانو الضخمة، وردة تتحول إلى حيوانـــات متوحــشة، رأس ميتة. نمل يمتص الدم – لكن التركيز الحديث قد تحول إلى بناء التركيب الفيلمــى والذى به تتحقق هذه الصور. إن الفيلم يبنى مسافات لا عقلانية من غرفة وسلالمه وشوارعه وهو يشوه التتالى الزمنى.

وبالنسبة للطليعيين فى معظم تاريخهم قدموا نوعين من صناعة السينما التى جرى بحثها هنا: الأفلام الملتبسة القصيرة فى تراث مان راى، والأفلام الألمانيــة التجريدية التى تطرح على نحو عريض مكانًا مختلفًا للرؤية من الدراما الــسردية؛ حيث إن الإدراك الحسى الثابت ينقطع والهدف هو عدم إيجاد توحد بين الموضوع والصورة. وفيلم "كلب أندلسى" يطرح أنموذجًا آخر؛ حيــث إن عناصــر الــسرد والحدث تثير مشاركة المشاهد السيكولوجية فى الحبكة أو المشهد، وفى الوقت نفسه

تبعد الرائى بعدم السماح بالتقمص الوجدانى والمعنى والخاتمة. إن الفيلم صورة للحساسية المفككة أو "الوعى المزدوج" الذى أثنى عليه السورياليون فى نقدهم للنزعة الطبيعية.

وهناك فيلمان فرنسيان آخران يوسعان هذه الإستراتيجية، وقد جاءا مع مرحلة الفيلم الناطق ونهاية الحقبة الأولى من صناعة الفيلم الطليعى قبل ظهور هتلر؛ "العصر الذهبى" (١٩٣٠) و"دم شاعر" (١٩٣٢). وهذان الفيلمان، وهما من الأفلام الروائية الطويلة (وقد مولهما نصير الفنون الفيكونت دى لويليس كهديتين فى عيد ميلاد زوجته) إنَّما يربطان كلاسيكية كوكتو النيِّرة بالافتتان الجنونى بأسطورة السوريالية الزخرفية الغريبة. وكلا الفيلمين يسخران من المعنى البصرى بالإفراط فى الصوت أو بالعناوين الثانوية الداخلية (التى تمت على حافة الحقبة الصوتية، وهما كلاهما يستخدمان النص المنطوق والمكتوب معًا). وصوت كوكتو يسخر بفجاجة من الْحَصَر الذى يحيط ببطله بالنسبة للشهرة والموت (إن مَنْ يكسرون التماثيل يجب أن يحذروا من أن يصبحوا هم أنفسهم من ضمن التماثيل). ويحدث توازٍ فى افتتاح فيلم "العصر الذهبى" أو بالعنوان الثانوى "محاصرة" فتبرز عقارب وهجوم على روما القديمة والحديثة. ويربط بنيويل سقوط العصر الكلاسيكى بهدفه الرئيسى: المسيحية (على نحو ما كان عليها المسيح وحواريوه يُشَاهَدُون وهم يتركون القصر الفخم بعد حفلة عربدة حافلة بالسادية). والفيلم نفسه يحتفى (بالحب المجنون). إن هناك نصًا كتبه السورياليون ووقعه أراجون وبرتون ورالف وإيلوار وبيريه وتزارا وآخرون قد صدر فى بداية العرض السينمائى: "العصر الذهبى" "غير مقاطَع بالتصفيق، ويكشف عن إفلاس عواطفنا، ويرتبط بمشكلة الرأسمالية. وهذا البيان يردد تصديق مفيجو على فيلم "كلب أندلسى" على أنه "شعر وحشى" (وأيضًا فى عام ١٩٣٠) على أنه فيلم "الوعى الاجتماعى"، وقد كتب فيجو: "إن كلبًا أندلسيًا ينبح فمن الذى مات؟"

وعلى عكس فيلم بنيويل نجد فيلم كوكتو ليس ضد الثيوقراطية صراحة، ومع هذا نجد أن بطله الشاعر يواجه فنا عتيقًا ويواجه السحر والطقوس والخزف والأفيون والنزعة الاستعراضية قبل أن يموت أمام جماهير خشبة المسرح غير مكترث بينما يلعب الورق. وفيلم كوكتو يؤكد فى النهاية تحلل التراث الكلاسيكى فى الكفارة، لكن تفكك الشخصية يعارض التثبت الغربى على الجمود والتكرار مؤكدًا أن أى كلاسيكية محدثة عليها أن تكون (جديدة) بشكل قاطع.

سنوات ١٩٣٠

إن الخدع الصوتية التجريدية والحديثة المتزامنة فى أضيق نطاق فى هذه الأفلام قد وسعت الدعوة إلى سينما ناطقة غير طبيعية، وذلك فى بيان أيزنشتين وبودفكين عام ١٩٢٨، التى استكشفها فيلم فرتوف "الحماسة" (١٩٣٢). وهذا الاتجاه سرعان ما أحبطته شعبية وواقعية الفيلم الناطق التجارى. والتكاليف المتزايدة لصناعة الفيلم ومحدودية توزيع أفلام الطليعة ساهما فى انهيارها. والسياسة اليسارية بشكل عريض الخاصة بالطليعة كل من السرياليين والمحافظين التجريديين لهم علاقات معقدة مع المنظمات الشيوعية والاشتراكية – اندرجت بشكل متزايد تحت سياستين متبادلتين سادتا سنوات ١٩٣٠: نمو النعرة القومية الألمانية فى ظل هتلر من ١٩٣٣ والجبهة الشعبية المعارضة للفاشية التى ظهرت بزعامة موسكو بعد سنوات قليلة. والهجوم على الفن "المتطرف" والطليعة لصالح "الواقعية" الشعبية سرعان ما أنهى التعاون الدولى الذى مكّن الإنتاج المشترك الألمانى – السوفييتى مثل فيلم بسكاتور القائم على مونتاج تجريبى صورى "ثورة الصيادين" (١٩٣٥)، أو أول فيلم روائى لديتشتر "قتال" (تخلى عنه عام ١٩٣٣ بعد هيمنة النازى على الحكم). ونجد أن صناع الفيلم السوفيت المتطرفين، وكذلك حلفاؤهم (العالميون) فى الخارج قد اضطروا إلى الدخول فى الاتجاهات الأكثر نمطية.

ولقد نظم صناع الفيلم المتسيسون على نحو أكبر أنفسهم فى المؤتمر الطليعى العالمى الثانى الذى عقد فى بلجيكا عام ١٩٣٠. وكان المؤتمر الأول الأكثر شهرة فى عام ١٩٢٩ فى لاساراز بسويسرا، والذى حضره أيزنشتين وبالازوموسيناك وموتاجووكافا لكانتى وريتشر وروتمان قد صادق على الحاجة إلى جماليات وتجريب شكل كجزء من حركة لاتزال تنمو لتحويل (أعداء الفيلم اليوم) إلى (أصدقاء الفيلم غدًا) كما يؤكد كتاب ريتشر المتفائل عام ١٩٢٩. وبعد عام واحد كان التركيز الشديد على النزعة الفعالة السياسية، ولقد طالب ريتشر على نحو قاطع اجتماعيًا: "إن العصر يطالب بالواقعية الموثقة".

والنتيجة الأولى لهذا هو تحويل النشاط الطليعى على نحو مباشر أكبر نحو التسجيل. وهذا الجنس السينمائى المرتبط بالقيم السياسية والاجتماعية مازال يشجع التجريب، وكان مهيئًا بنضج لتطور الصوت وصورة المونتاج لبناء معان جديدة. وبالإضافة إلى هذا، فإن الأفلام التسجيلية لا تحتاج إلى ممثلين، وهذا هو الحد النهائى بين الطليعة والتيار الرئيسى أو بيت الفن السينمائى.

والفيلم التسجيلى – وعادة ما يعرض شرورًا اجتماعية (من خلال تمويل من الدولة أو تمويل مشترك) ويقترح وسائل العلاج – قد جذب صناع أفلام تجريبيين عديدين بما فيهم ريتشر وإيفنز وهنرى سفورك. وفى الولايات المتحدة الأمريكية توجد جماعة صغيرة، ولكن متفجرة من الفعالين من أجل الفيلم الجديد وعلى امتداد التطورات الحديثة الأخرى فى الكتابة والرسم وفن التصوير. وقضية الطليعة المتطرفة تناولتها المجلات مثل مجلة (الفيلم التجريبى) وتسربت إلى أفلام هيئة البرنامج الجديد للإنعاش الاقتصادى الصارخ والاجتماعى على يد بير لورنتزو وبول ستراند (وهو مصور حديث منذ عصر جماعة "الكاميرا تعمل" والحركة الدادائية فى نيويورك).

وفى أوروبا وخاصة مع جون جريسون وهنرى ستورك وجوريس إيفنز، أصبحت هناك ريادة فى أشكال جديدة من دمج الفيلم التجريبى بالسينما التوثيقية القائمة على الوقائع. ومحاولة جريرسون للمساواة بين الرعاية المشتركة والإنتاج

الإبداعى أدت به إلى الشعار الشهير للتواصل الاجماعى الحديث فى قسم المونتاج – أودن، برتين فى فيلم "البريد الليلى" (١٩٣٦) والذى ينتهى بصورة جريرسون وهو يردد ترنيمة ليلية لجلاسجو: "دعهم يحلمون أحلامهم".

ولقد جرى استئجار البرتوكافا لكانتى ولين لاى لتظل السينما التسجيلية على أفكار وتقنيات جديدة. ورسالة حياة لاى الفنية التى لا تعرف الحلول الوسط كمصانع أفلام، وفى الغالب، دائمًا للدولة والرعاة من رجال الأعمال أظهرت بقاء التمويل لرعاية الفنون فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية فى سنوات الانهيار الاقتصادى وتجاربه الرخيصة والحفيّة بالتلوين باليد. فى هذه الفترة تتناول الموضوعات الصريحة فى "صندوق ملون" (١٩٣٥) و"المهرجان التجارى" (١٩٣٧). واحتفت الأفلام بلذات اللون الخالص ومونتاج الصوت – الصورة الإيقاعى. وياللخسارة! لقد توجه كل من جريرسون ولاى إلى أمريكا الشمالية بعد سنوات ١٩٤٠، ومن هنا تحددت نهاية هذه الفترة من التعاون.

التناغم والتمزق

إن الصراع الأسطورى الآن بين المخرجة جرمين دولاك والشاعر أنطونين أرتو بشأن صناعة فيلم "القوقعة ورجل الدين" (١٩٢٧) عن تمثيلية سينمائية له يركز على بعض المسائل الرئيسية فى الفيلم الطليعى. لقد صنعت جرمين دولاك كل من الأفلام التجريدية مثل "دراسة سينمائية للازدهار" (١٩٢٣) والأفلام الروائية الأسلوبية، وخيرها العمل النسائى الرائد "السيدة بوديت المبتسمة" (١٩٢٣) وهذه النواحى لعملها ارتبطت بنظرية الشكل الموسيقى "للتعبير عن المشاعر من خلال الإيقاعات والتناغمات الموحية". لكن أرتو عارض هذا بشدة مع العرض نفسه وأرتو فى عمله "مسرح القسوة" تنبأ بتمزيق الحدود بين الجمهور وخشبة المسرح، بين الفعل والانفعال، بين الممثل والقناع. ولقد كتب عام ١٩٢٧ أنه يريد فى الفيلم "صورًا خالصة" معانيها سوف تبرز وقد تحررت من الارتباطات اللفظية من "التأثير الخالص للصور نفسها". إن التأثير يجب أن يكون عنيفًا، "صدمة جرى

تصميمها من أجل العيون، صدمة تقوم – إن جاز القول – على الجوهر الخالص للحملقة". وبالنسبة لجرمين دولاك أيضًا فإن الفيلم هو "التأثير"، ولكن التأثير النمطى هو "هامشى.. مماثل لما تثيره النغمات الموسيقية". وقد استكشف الفيلم بوضوح أنه حالة من حالات الحلم (وجرى التعبير عن هذا بالخدع الفائقة المتحللة فى فيلم "القوقعة") ومن ثم فإنها تمجد فيلم الدراما السيكولوجية، لكن أرتو يريد فيلمًا لا لشيء سوى الإبقاء على أشد صفات (حالة الحلم) عنفًا واهتزازًا محطمًا نشوة الرؤية.

هنا ركزت الطليعة على دور المُشاهِد. ففى الفيلم التجريدى يجرى البحث عن المتماثلات مع الفنون غير السردية لتحدى السينما كشكل درامى، وهذا أفضى إلى "الموسيقى البصرية" أو "فن التصوير فى الحركة". وحسب ما قاله السوريالى جان كودال عام ١٩٢٥ إن الرؤية السينمائية تُشاهَد على أنها مماثلة (للهلوسات الواعية) حيث الجسم – وقد "تجرد من الشخصية مؤقتًا" – يتم اختلاس "إحساسه بوجوده. ونحن لسنا سوى عينين مثبتتين بعشرة أمتار من الشاشة البيضاء مع حملقة مثبتة وهادئة". وهذا النقد قد جرى تطوره فى بحث دالى: "تجريد لتاريخ نقدى للسينما" (١٩٣٢) حيث يقول: إن "القاعدة الحسية" للفيلم هى فى "الانطباع الإيقاعى" وتفضى به إلى الكيان الأسود للتناغم، وقد تحدد على أنه "النتاج المشذب للتجريد" أو الاصطباغ بالصبغة المثالية وقد تجذر فى الإنتاج السريع والمتواصل لصور الفيلم التى منطقها الجديد الضمنى مناسب مباشرة مع تعميم خاص للثقافة البصرية. فإذا ما نسخنا هذا فإن دالى يسعى إلى "شعر السينما" فى "عدم توازن مثلوم وعنيف للانجراف نحو اللاعقلانية العينية".

إن هدف الانقطاع المتطرف لا يتوقف عند الصورة البصرية، وقد جرى النظر إليه سمعيًا ووهميًا (عند بنيويل) أو على أنه شبكى وهمى (عند دوشامب). والشفرات اللغوية فى الفيلم (المكتوبة أو المتطرفة) تنساب أيضًا كما فى أفلام مان راى وبنيويل ودوشامب الذين يتلاعبون جميعًا بالعناوين الفرنسية لفتح هوة بين الكلمة والعلامة والشىء. والهجوم على النزعة الطبيعية استمر إلى حقبة دخول

الصوت فى السينما وخاصة فى فيلم بنيويل التسجيلى عن الفقراء الإسبان "أرض بدون خبز" (١٩٣٢) فهنا نجد تعليق السوريالى بيير يونيك - يبدو أنه صوت (عال) ذو نفوذ في تراث الفيلم الوقائعى - حيث تعرض ببطء واقعية الصور ويتساءل عن نسخ (ورؤية) موضوعاتها فى سلسلة (غير متتالية) أو بتلميحات للمناظر التى تقوم أطقم الفنانيين - كما يقال لنا - وهم يفشلون فى تصويرها أو يهملونها أو يرفضون تصويرها. وتتفتح الثغرات بين الصوت والصورة والحقيقة بمثل ما أن العين تنجرح فى فيلم "كلب أندلسى".

ومن التناقض الظاهرى أن الهجوم على العين (أو على النظام البصرى) يمكن اقتفاؤه ارتدادًا إلى "دراسة البصريات" التى أوصى بها سيزان للرسامين فى فجر الحداثة. وقد تشذب هذا بشكل خاص على يد والتر بنيامين فى ١٩٣٦، وقد ربط بين إعادة الإنتاج الكمى الكبير بالسينما والفن: "إن الكاميرا بوظيفتها التحويلية تقدم لنا بصريات لا شعورية على نحو ما يفعل التحليل النفسى بالنسبة للدوافع اللاشعورية".

ومبدأ التقطّع يتضمن من الشخصية البلاغية الرئيسية فى الطليعة مونتاجًا مترادفًا يقطّع التدفق - أو "الاستمرارية" - بين اللقطات والمشاهد ضد التركيب الفيلمى السردى. لقد حدده ريشتر على أنه "توقف فى السياق الذى يرد فيه"، وهذا الشكل من المونتاج ظهر لأول مرة عند الطليعة؛ حيث إن التيار الرئيسى كان يحسّن شفراته الروائية السردية. وإن هدفه ضد السرد هو الصور المتنافرة التى تقاوم عادات الذاكرة والإدراك الحسى لكى يدرج حادثة الفيلم على أنها فينومينولوجية وغير مباشرة. وفى طرف من الردفين يوجد قطع سريع - حتى الصورة الفيلمية المفردة - مما يقطع التدفق المتصل للزمن الطولى (كما فى "رقصة" الأشكال التجريدية فى فيلم "الباليه الآلى"). وفى الطرف الآخر يجرى تناول الفيلم كشريط خام بدون إطار وبدون عمر، حتى يصوره مان راى أو يرسمه باليد لين لاى. وكل اختيار هو تنويع منسوج من جهاز المشكال الذى يحرك قطعًا ملونة من الزجاج تتغير أوضاعها الهندسية الخاصة بالفنون البصرية الحديثة.

وهذا التنوع – المنعكس أيضًا فى البحث عن تمويل غير تجارى من خلال الراعى أو النصير والتعاونيات لمساعدة النفس – يعنى أنه لا يوجد أنموذج مفرد لممارسة الفيلم الطليعى، والذى يجرى النظر إليه بتنوع على أنه متعلق بالتيار العام بمثل ما أن الشعر متعلق بالنثر أو الموسيقى بالدراما أو فن التصوير بالكتابة. وهذه الأمثولات الموحية يجرى استنفاذها من جهة؛ لأن الإصرار الخاص من جانب الطليعيين هو أن الفيلم هو وسيط فنى خاص إن كان مركّب سواء كان أساسًا (فوتو جينيك) (كما يعتقد ابشتين والآخرون) أو (ديمومى) (لقد حدد والتر روتمان عام ١٩١٩ الفيلم أولاً على أنه أساس زمنى) والعقيدة الحديثة هى أن الفن لغة قرّبت الطلائعيين الأُول من كولشوف ("اللقطة علامة") والمونتاج المصطبغ بصبغة أيزنشتين و"نظراته بشأن التقطعات" وعند فرتوف حيث وجدت فجوات بين اللقطات – مثل أشكال الصمت فيما بعد الموسيقى المتسلسلة – ولها نفس القيمة للقطات نفسها.

وحتى الحركة التكوينية الموحدة المفترضة (وهى تتشكل من كل من العقلانية والروحية) تشمل "علم السينما" (ملفيتش) والأحلام ذات النكهة الدادائية لستيفان وفرتشيزكا تيميرسون (وفيلمهما "مغامرات مواطن طيب" وقد تم فى بولندا عام ١٩٣٧ قد ألهم مسلسلى بولانسكى عام ١٩٥٧ "رجلان" و"خزانة الكتب" الفيلم التجريدى "الأسود – الرمادى – الأبيض" (١٩٣٠) للسازلوموهولى – ناجى وكذلك أفلامه القصيرة التسجيلية المتأخرة (متعددة، مثل صورة حديقة لندن) والمشروعات الفيلمية ذات الدلالة للفنان والنشط السياسى البولندى الشاب ميستريلاف سزسزوكا والتجارب التمثيلية الحقيقية للبوهاوس. وصناعة الفيلم عند هؤلاء والفنانين الآخرين كانت نشاطًا إضافيًا لعملهم فى مجالات إعلامية أخرى.

إن الفترة بين الحربين تنتهي بنفي ريشتر من أوروبا التي احتلها النازيون إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٠. وقبل هذا بفترة وجيزة استكمل كتابه "النضال من أجل الفيلم" وفيه أثنى على كل من الطليعة الكلاسيكية، وكذلك السينما البدائية والفيلم التسجيلي باعتبارهما مضادين لسينما الجماهير العريضة، وينظر إليها على أنها تستغل جماهيرها إذا ما صورت أيضًا بأفكار بصرية جديدة (على الرغم عنها). وفي الولايات المتحدة الأمريكية أصبح ريشتر الفعال والمؤرخ للسينما التجريبية، حيث لعب دورًا كبيرًا وقد أصدر (وأعاد تركيب أفلامه على نحو أدق) أفلامه المبكرة الخاصة وأفلام إيجلنج. والفيلم الشهير في سان فرنسيسكو عام ١٩٤٦ "الفن في السينما" الذي اشترك في تنظيمه أوجد في وقت واحد كلاسيكيات الطليعة والأحلام الجديدة لمايا درين، سيدني بترسون، كوريتس هازينجتون، كنيث آنجر؛ (إنه عصر نهضة طليعي في وقت كانت الحركة تتبدى فيه إلى كبير على أنها من سقط المتاع وقد عفى عليها الدهر).

وتأثير ريشتر على الموجة الجديدة كان محدودًا، لكنه كان جوهريًا. وأفلامه المتأخرة مثل "أحلام يمكن أن تشتريها النقود" (١٩٤٤ – ١٩٤٧) – تساهلات متدنية القيمة طويلة غريبة (مع استهلالات من إخراج فنانين آخرين مثل مان راي، دوشامب، ليجييه، ماكس إرنست) بالتناقض مع أفلام سنوات ١٩٢٠ التجريبية الصامتة – وهي بالنسبة لجيل متأخر تعد أكثر "مادية" – وفيلمه "أحلام يمكن أن تشتريها النقود" كان يعد في ذلك الوقت "عتيقًا" ويبدو الآن دون خداع ذا بصيرة نافذة للحساسية المعاصرة فيما بعد الحداثة. وقد انتقى ديفيد لينش مختارات منه مع أفلام لفرتوف وكوكتو لفيلمه عام ١٩٨٦ "الحلبة ب ب س) والقصص الرئيسية الأسلوبية تشمل إعادة عمل دوشامب لأفلامه اللولبية ولوحاته الفنية المبكرة، وهي نفسها مستمدة من التكعيبية والتصوير المتزامن مع الصوت لجون كيج (وقد ساهم مان راي بالتلاعب في فعل الرؤية، حيث يطيع جمهور شبه منوم مغناطيسيًا على نحو متزايد المطالب الحافلة بالعبث التي تصور عن الفيلم المفروض أنهم

يشاهدونه) وقصة إرنست مثيرة للجنس فى الوقت الذى يكون فيه الجسم فى لقطة قريبة للغاية وبألوان جميلة كلها عبث تبدو الآن فى مقدمة (سينما الجسد) فى الفيلم التجريبى والفيديو. وقد قام ريشتر فى صناعة الفيلم بإحضار مهاجر حديث – من ضمن الآخرين – هو جوناس ميكاس الذى سرعان ما أصبح الساحر الحيوى "للسينما الأمريكية الجديدة".

وقبل هذا بعقدين من السنين كانت لدى الطليعة تكعيبية ودادائية (وكلتا الحركتين كانتا قد انتهيتا فى الوقت الذى أصبح فيه الفنانون قادرين على صناعة أفلامهم الخاصة) ومع سنوات ١٩٤٠ طرحت موجة طليعية جديدة من جديد مركّبا أدائيًا بطرح حلقة متشابكة، وقد أعادت تأكيد التداخل والتجريب فى وقت حيوى للفن الذى يتجاوز منطقة الأطلنطى بمثل ما أن نزعة الحداثة المبكرة كانت بالنسبة لجيل ريشتر. وربما الاختلاف الرئيسى – كما يذهب ب. أودامز شيتنى – هو أن الطليعة الأولى قد أضافت فيلمًا للإعلام التقليدى والممكن حسب ترتيب الفنان، بينما صناع الفيلم الأمريكيون الجدد (وسرعان ما انضم إليهم الأوروبيون) بعد الحرب العالمية الثانية شرعوا يرون صناعة الفيلم بشكل أكثر شمولية على أنه شكل فنى يمكن أن يوجد وفق شروطه حتى إن صانع الفيلم الفنان يمكن أن ينتج كيانًا من العمل فى ذلك الوسيط السينمائى وحده. ومن السخرية أن هذا الجيل قد ابتكر من جديد أيضًا الفيلم الصامت، متحديًا الصوت الطبيعى، والذى – جزئيًا – قد أدان أسلاف الحركة الطليعية فى (السينما الشعرية) قبل هذا بعقد من السنين.

المراجع

Curtis, David (1971), Experimental Cinema.

Drummond. Philip, Dusinberre, Deke, and Rees, A. I. (eds) (1979). Film as Film.

Hammond, Paul (1991), The Shadow and its Shadow.

Kuenzli, Rudolf E. (ed) (1987), Dada and Surrealist Film.

Lawdor, Standish (1975), The Cubist Cinema.

Richter, Hans (1986), The Struggle for the Film.

Sitney, P. A'dams (1974), Visionary Film.

كارل تيودور درير
(١٨٨٩ – ١٩٦٨)

درير هو الابن غير الشرعي لخادمة ومالك مزرعة من السويد. ولد وتربى في كوبنهاجن وقد عرّضته الأسرة التي تبنته لطفولة بائسة حافلة بالكراهية. وحتى يكتسب عيشه بقدر الإمكان وجد عملاً كناقد مسرحي ومراسل لصحيفة دينماركية. ولقد بدأ أيضًا يكتب سيناريوهات أفلام أولها تحول إلى فيلم عام ١٩١٢. وفى السنة التالية بدأ تدريبًا فى شركة نورديسك وقد عمل لها بإمكانيات مختلفة، وكتب حوالى عشرين سيناريو فيلم. وفى عام ١٩١٩ أخرج أول أفلامه "الرئيس" وهو ميلودراما لها بناء سردى مكثف على طريقة جريفيث، ومع هذا فيه إحساس بصرى قوى. واتبع هذا بفيلم رائع "أوراق من كتاب الشيطان" وهو فيلم يقوم على (التعصب) تم تصويره عام ١٩١٩، ولكن لم يعرض حتى عام ١٩٢١ ودرير الشاب ثبت أنه على قدر من الكمال فى أمور الإخراج واختيار الممثلين وتوجيههم. وقد حدثت قطيعة مع شركة نورديسك، وحصل المخرج على عمل فنى مستقل قاده إلى عمل بقية أفلامه الصامتة فى خمسة أقطار مختلفة. ففيلم "أرملة الكاهن" (براسستانكان، ١٩٢٢) تم تصويره فى النرويج لشركة سفنسك السينمائية. وبينما يدين بأسلوبه لشويستردم وستيللر إلا أن الفيلم يظهر أفضلية ملحوظة لتحليل الشخصية على حساب التطور الروائى. وهذا الانصياع للتحليل تأكد فى فيلم "مايكل" الذى تم فى ألمانيا عام ١٩٢٤، وهو يحكى قصة مثلث عاطفى يربط فنانًا مصورًا بموديله الرجل وامرأة نبيلة روسية جردته من إلهامه. ورغم أنه مثقل بالنغمات الرمزية (وهذا مستمد فى جانب كبير من القصة الأصلية لهرمان يانج) ويمثل الفيلم المحاولة الأولى الحقيقية له لتحليل الحياة الداخلية للشخصيات فى علاقتها بالوسط الذى تعيش فيه.

ودرير قد تشاجر مع إريك بومر منتج فيلم "مايكل"، وقد عاد إلى الدينمارك حيث أبدع فيلم "رب البيت" (١٩٢٥) وهو دراما عن أب يثير سلوكه الأناني والسلطوى الرعب تجاه زوجته وأطفاله. وهنا اللقطات الكبيرة على الوجود تلعب دورًا حاسمًا. ولقد كتب درير "أن الوجه الإنسانى هو أرض لا يملّ المرء من استكشافها. ولا يوجد أعظم من التجريب فى أستوديو من مشاهدة تعبير وجه حساس فى ظل قوة الإلهام الغامضة. وهذه الفكرة هى مفتاح فيلم "محنة جان دارك" (١٩٢٨) حيث تصل اللقطة الكبيرة إلى ذروتها فى التَتَبُّع الشديد الطويل لاستجواب جان دارك أمام ستارة فى الخلفية بطريقة فنية توحى بالتهديد، وهى تضغط عليها حتى لتبدو وقد تقمصت الموقع المكانى الدقيق.

وآخر أفلام درير الصامتة "جان دارك" تم تصويره فى فرنسا مع وجود إمكانيات فنية ومالية هائلة وفى ظروف الحرية الإبداعية العظيمة. وقد اعتبره النقاد رائعته الكبرى. لكنه حقق كارثة تجارية، ولهذا لم يتمكن درير طوال الأربعين عامًا التالية إلا من إخراج خمسة أفلام روائية أخرى. ولقد ثبت أن فيلم "مصاص الدماء" (١٩٣٢) كان أسوأ حظًا بالنسبة لشباك التذاكر. ودرير لم يستعن إلا بممثلين غير محترفين، وهذا الفيلم من أكبر الأفلام التى تثبت الرعب على الأخلاق مع تصوير حافل بالهلوسة والرؤية الحالمة، وتم تكثيف هذا بأسلوب تصويرى ضبابى وزئبقى، لكنه استقبل استقبالاً سيئًا ووجد درير نفسه فى ذروة قواه مع سمعته بأنه مستبد مُتعِب بشكل تام، وكل مشروع له يحقق فشلاً.

وطوال العشرة أعوام التالية عمل درير فى مشروعات مجهضة فى فرنسا وبريطانيا والصومال قبل أن يعود لمهنته السابقة كصحفى فى الدينمارك. وأخيرًا فى عام ١٩٤٣ كان قادرًا على إخراج "يوم الغضب" وهو تعبير قوى عن الإيمان والخرافة والتعصب الدينى. وفيلم "يوم الغضب" هو فيلم صارم ومتحفظ وأسلوبه يندفع نحو التجريد، وهو متقَل بتصوير تناقضى شديد. ولقد رأى النقاد الدينماركيون فيه إشارة إلى إعدام النازيين لليهود، ونُصح للمخرج أن يهرب إلى

السويد. وعندما انتهت الحرب عاد إلى كوبنهاجن وقد جمع مالاً كافيًا لتشغيل دار سينمائية حتى يتمكن من تمويل فيلم "الكلمة" (١٩٥٥). وقصته عن نزاع بين أسرتين تنتميان إلى طائفتين دينيتين مختلفتين ويتخلل هذا قصة حب بين أفراد الأسرتين المتعاديتين.

وفيلم "الكلمة" اتخذ له مسارًا أبعد في الميل نحو الديكور والإخراج البسيطين والشديدين مع تكييف استخدام الأوضاع الطويلة البطيئة. والأكثر تطرفًا هو فيلم "جرترود" (١٩٦٤) وهو صورة امرأة تأمل في فكرة مثالية عن الحب الذى لا يستطيع أن تجده مع زوجها أو مع أى من عشاقها مما أفضى بها إلى الكفّ عن الحب الجنسى لصالح الزهد والتبتّل. بينما نجد الكلاسيكية المكثفة فى "الكلمة" مما أكسب الفيلم جائزة الأسد الذهبى فى احتفال البندقية عام ١٩٥٥ إلا أن صلابة فيلم "جرترود" بأوضاعه الثابتة التى لا يبدو فيها الكاميرا، وكذلك الممثلون أنهم لا يتحركون على الإطلاق لفترات طويلة. وغالبية النقاد وجدوه متطرفًا فى هذه الأمور. وكانت هناك عاصفة من الشباب واجهت الفيلم الذى يعده درير عملاً من أعمال التأمل المكثف الكئيب. إلا أن درير واصل طريقته التى تتبع الأسلوب البصرى ورغم التباينات السطحية فيه تبين الناس فيه أن به وحدة وتماسكًا باطنيين أساسيين، لكنه تماسك موضوع العمل حول مسائل الصراع غير المتكافئ بين النساء والأبرياء ضد الكبت والتعصب الاجتماعى وعدم القدرة على الإفلات من القدر والموت وقوة الشر فى الحياة الدنيوية، إلا أن كل هذا قل تقديره بشكل كبير. وآخر مشروعاته هو فيلم "حياة المسيح" وكان يأمل أن يحقق مركّبًا من كل الاهتمامات الأسلوبية والموضوعية. ومات درير بعد فترة وجيزة من نجاحه فى الحصول على تمويل من الحكومة الدينماركية وتليفزيون إيطاليا الحكومى لمشروعه الذى ظل يعمل فيه لمدة عشرين عامًا.

باولو تشرتشى بوساى

أفلام مختارة

Praesidenten (The President) (1919), Prastankan (The Parson's Widow) (1920), Blade af Satans bog (Leaves from Satan's Book) (1921), Die Gezeichneten (Love One Another) (1922), Der var bngang (Once upon Time) (1922), Mikael (Michael/ Chained/ Heart's Desire/ The Invert) (1924), Du skal are din hustru (The Master of the House) (1925), Glomdalsbruden (The Bride of Glomdale) (1926) La Passion de Jeanne d'Are (The Passion of Joan of Arc) (1928), Vampyr der Traum des Allan Gray (Vampyr/ Vampire) (1932), Vredens dag (Day of Wrath) (1943), Tva manniskor (Two People) (1945), Ordet (The Word) (1955), Gertrud (1964).

المراجع

Bordwell, David (1981), The Films of Carl Theodor Dreyer.

Drouzy. Maurice (1982), Carl Th. Dreyer ne Nilsson.

Monty, Ib (1965), Portrait of Carl Theodor Dreyer.

Sarris, Andrew (ed.) (1967), Interviews with Film Directors.

Schrader, Paul (1972), Transcendental Style in Film.

المسلسلات

بقلم: بن سينجر



"أنا المسلسل، أنا الشاة السوداء فى الصورة العائلية، وأنا موضع سباب النقاد، أنا الواحد الذى بلا روح وبلا أخلاق وبلا شخصية وبلا ترقٍ. إننى خجل.. أواه لى لو أنال فحسب الاحترام والتقدير. أواه لو أن شَعْر الناقد العظيم لا يقشعَر عندما أمر بجواره! وأواه لو لا يصيح: (ياللعار! ياطفل التجارة! يا ابن زنى الفن!)"

("المسلسل يتكلم"، مجلة نيويورك دراماتيك ميرور ١٩ أغسطس ١٩١٦)

فى الحقيقة من النادر بالنسبة لمقال عزيز فى سنوات ١٩١٠ أن ينحدر مهما يكن موجزًا ويدخل فى مصيدة دائمة للحط من شأن صناعة الفيلم. فالنقاد عادة يكتبون: "إننا نحب الطبقات الأفضل: إننا نرفع من شأن السينما، إنها تحافظ على المعايير الأخلاقية والفنية". وربما لا يقتضينا الأمر كثيرًا من العناء أن نرى أن هذه التأكيدات لا تزيد على أنها شىء روتينى لا مبالٍ. ومع هذا فمن غير المعتاد – والقول على لسان حال لأستوديو (فى هذه الحالة جورج ب. سايتز، قيصر المسلسلات فى شركة باتيه) – إنه يجب أن نرى ما هو ملائم لترك التصور (الراقى) بالكلية. وواضح أنه كان من المستحيل حتى التظاهر بأن المسلسلات قد لعبت أى دور فى إصلاح السينما المزعوم. والخلفية الحافلة بالتناص بالنسبة للمسلسل محكوم عليها بأنها زرِيّة. والمسلسل إنما نما مباشرة من تسليات الطبقة العاملة فى أواخر القرن التاسع عشر وميلودراما المسرح الشعبى الرخيص والخيال الرخيص فى الروايات التى تباع كل منها بسنتيم أو عُشْر دولار والقصص المنشورة فى الصحف على شكل مسلسل والأعمال المختلفة التى يباع كل منها ببنس. وعلى هذا الأساس أصبح المسلسل مهيئًا لجمهور منخفض المستوى بشكل كبير.

والعناوين فى المرحلة المبكرة مثل "مخاطر بولين"، "مأثر إلين"، "منزل الكراهية"، "الخطر الكامن"، "الظل الصارخ" إنما ترسم الصورة بوضوح، فالمسلسلات قائمة على الإثارة المكثفة. ومن هنا فإن أجزاءها المقومة الأساسية لا ينجم عنها ما يدعو للدهشة. وكما وصفت أليس أوبرهولتزر رئيسة قسم الرقابة فى بنسلفانيا فى سنوات ١٩١٠ هذا الجنس السينمائى: "إنه جريمة، عنف، دم، رعد، ودائمًا ما تأتى فكرة الجنس بين الرجل والمرأة مقحمة وبارزة". ومع تطور كل أشكال الخطر المادى والإثارة تطرح المسلسلات مشاهد مثيرة على شكل انفجارات ومصادمات وأشكال غريبة معذِّبة، ومشاجرات متصاعدة ومشاحنات وعمليات إنقاذ، وأشكال من الهروب فى آخر دقيقة. وتركز القصص دون أدنى تنويع على أداء عصابات العالم السفلى والأوغاد الغاضبين ("الرعب المتخفى")، "اليد القابضة" إلخ) وهى تحاول أن تغتاب أو تستغل مصائر البطلة الشابة الجميلة وصديقها البطل والوسط غير الأليف بالمرة على نحو متعسف، وهناك عالم (ذكورى) للمخابئ وأوكار الأفيون والمصانع ومناجم الماس والمستودعات المهجورة.

والمسلسلات هى أثر من آثار مرحلة التردد على دور السينما الرخيصة، ولقد بدت على أنها (عارٌ) فى وقت كانت فيه صناعة السينما تحاول أن توسع سوقها. بإنتاج أفلام متوسطة الثقافة ملائمة للجماهير المتنافرة فى دور السينما الكبيرة التى كانت تشيَّد آنذاك. ولقد تم إنتاج مسلسلات (للحشود)، الطبقة غير المشذبة والعاملة أساسًا والطبقة الوسطى والدنيا والمهاجرين. ومرة أخرى تطرح أليس أوبرهولتزر تخمينًا حاذًا: "إن مسلسل الجريمة مقصود به أشد الطبقات جهلاً من السكان مع أحط الأذواق، وقد ازدهر المسلسل أساسًا فى القاعات العامة والأماكن التى يتحدث فيها الناس بلغات أجنبية فى المدن الكبرى. وعلى ما أعتقد ما من منتج إلا وهو خجل من مثل هذا الإنتاج، ومع هذا لا نجد أكثر من شركة كبيرة أو شركتين كبيرتين لديها الشجاعة لمقاومة الإغراء لتضخيم ميزان مدفوعاتها فى نهاية السنة المالية".

ولقد كانت المسلسلات أيضًا نتاجًا بروليتاريا في بريطانيا (وربما في أماكن أخرى). وهناك كاتب ذكر في الكتاب السنوى (نيوستيتسمان) في عام ١٩١٨ أن المترددين الإنجليز على السينما يدفعون ثمنًا أعلى في التذكرة عن الأمريكيين، لكنه لاحظ استثناء لهذه القاعدة: "في هذه (القاعات) المتداعية وحدها لشوارعنا الأكثر فقرًا، حيث الأولاد المتعبون ينتظرون الحلقة التالية لسلسلة طويلة عتيقة يمكن أن يلاحظ الإنسان دعوة الطبقة البروليتارية لمقعد مقابل بنسين أو أربعة بنسات". والمسلسلات تكاد ألا تعرض في دور سينما من الطراز الأول فتعرض في دور من طراز صغير رخيص (في الجوار) وهذه الدور رخيصة، ومن هنا ظلت قائمة حتى سنوات ١٩١٠. ورغم أن المال الكثير يأتي من دور السينما الكبيرة من الطراز الأول، فإن الدور الصغيرة لاتزال تشكل الغالبية العظمى التي تجلب أعدادًا كبيرة. والأستوديوهات رغم إعلاناتها الشديدة قاصرة على إعطاء إنتاج منخفض القيمة.

لماذا المسلسلات؟

لقد تحولت الصناعة السينمائية إلى المسلسلات لعدة أسباب بعيدة عن سهولة الدخول إلى السوق الشعبى القائم من قبل على القصص المثيرة. لقد شهدت الصناعة المنطق التجارى لتبنى ممارسة المسلسلات المنشورة من قبل في المجلات والصحف الشعبية. ومع كل حلقة تصل إلى نهاية مشوقة لمسلسل مغامرات تتعلق أنفاس المرء. ومن هنا فإن المسلسل الفيلمى يشجع على وجود حجم ثابت من الزبائن المترددين المتشوقين والشغوفين مع انتهاء السرد القصصى في الحلقة السابقة. وبهذا النسق من الرغبة المدسوسة عمدًا تنقل المسلسلات حدة معينة عن السيكولوجيا الجديدة للاستهلاكية في الرأسمالية الحديثة.

والمسلسلات أيضًا لها معنى – منظور الأستوديوهات – لأنها على الأقل في سنواتها المبكرة تمثل بديلاً جذابًا لأصحاب الصنعة العاجزين أو غير الراغبين في التحول إلى أفلام طولها خمس بكرات أو ست بكرات. إن عرض بكرة أو بكرتين

فى زمن محدد لدستة من الصور المركبَة تجعل المسلسلات تظهر كعناوين (كبيرة) بدون احتياج شديد للبنية التحتية التى لاتزال متواضعة نسبيًا للأستوديوهات، وتنتج نوعًا من الأفلام القصيرة البكرات. ولعدة سنوات كانت المسلسلات فى الواقع تنزل فى برنامج أسبوعى كعوامل جذب (روائية) – وهى لب برنامج (منوعات) قصير البكرات. وبعد ذلك، لما أصبحت الأفلام الروائية الواقعية هى موضع الجذب الأساسى استُخدمت المركبَات المسلسلة لملء البرنامج مع كوميديا قصيرة وجريدة سينمائية.

ولقد ظهرت المسلسلات فى لحظة شديدة الأهمية فى التاريخ التنظيمى للرواج السينمائى. لقد أدرك المنتجون فى التو أهمية (الاستغلال) (أى الإعلان) لكن كانوا لا يزالون مقيدين بالأفلام القصيرة التى تجعل الإعلان غير فعال نسبيًا. ومع أواخر ١٩١٩ كنا نجد دارًا من مئة دار تعرض الأفلام لمدة أسبوع، ودارا من ثمانى دور تعرض لنصف أسبوع، وأكثر من أربع أو خمس دور تغير الأفلام يوميًا. وفى هذا الموقف كانت المسلسلات وسائل مثالية للانتشار الهائل. لقد أتاحت للصناعة السينمائية أن تبرز عضلاتها الاستغلالية؛ حيث إن كل مسلسل يظل فى دار سينما لمدة ثلاثة أو أربعة أشهر. ومنتجو المسلسلات استثمروا هذا للغاية فى الصحف والمجلات والصحافة التجارية ولوحات الإعلانات وإعلانات الترام، وكذلك فى المنافسات بجوائز. ولقد ساعدت المسلسلات على تدشين نظام (هوليوود) فى الدعاية وفيه تدفع الأستوديوهات للدعاية أكثر من إنتاج الفيلم نفسه.

وقد ارتبط ظهور المسلسلات بشكل من أشكال الدعاية بصفة خاصة. فحتى حوالى ١٩١٧ كان كل مسلسل فيلمى حقًا يتم بالترادف مع النسخ النثرية المنشورة فى الوقت نفسه فى الصحف والمجلات القومية. والأفلام والروايات القصيرة كانت مرتبطة معًا كنصفين لما يمكن أن يوصف بأنه وحدة نصيّة متسقة متعددة الجوانب وهذه الروابط الروائية – التى تدعو المستهلك أن "يقرأها فى صحيفة (المورننج) ويراها على الشاشة فى المساء!" – اتخمت سوق الترفيه لدرجة لم تشهدها من قبل. لقد ظهرت فى كبريات الصحف فى كل مدينة كبيرة وبالمئات (والأستوديوهات

تزعم أنها بالآلاف) من الصحف الإقليمية فإن شعبية المسلسلات شغلت حيزًا من القراءة كبيرًا يقدر بعشرات الملايين. وهذه الممارسة فجرت مجال شعبية الفيلم، ومهدت الطريق لتدرج السينما لتكون وسيطًا فنيًا جماهيريًا حقًا.

الأفلام وصياغاتها ١٩١٢ – ١٩٢٠

على الرغم من أن الأفلام المسلسلة (كاملة من الناحية السردية الروائية، ولكن مع استمرار الشخوص والوسط الذى تدور فيه) قد ظهرت مبكرًا فى عام ١٩٠٨ أو قبل هذا إذا أدخلنا فى الحسبان المسلسلات الكوميدية. وكان أول فيلم مسلسل حقًا (وله خط قصصى يربط الحلقات المنفصلة) هو فيلم شركة أديسون "ما الذى حدث لمارى؟" جاء فى اثنى عشر (فصلاً) وكان يقدم شهريًا بدءًا من يوليو ١٩١٢ والفيلم يحكى مغامرات فتاة ريفية (ولا نحتاج إلى أن نقول إنها وارثة، ولكنها لا تعرف هذا حيث تكتشف المباهج والأخطار لحياة المدينة الكبيرة بينما تتملص من عم شرير وأوغاد آخرين متعددين. وقد نشرت القصة فى وقت متزامن (مع صور سينمائية عديدة تم التقاطها من الشاشة) فى مجلة (ليدزوورلد) وهى مجلة نسائية شهرية كبرى. ورغم أن النقاد سخروا من المسلسل باعتباره "مجرد عمل ميلو درامى قائم على الحركة" و"إنه فيلم إثارة شديد الفظاعة"، فقد حظى بشعبية تبدت فى شباك التذاكر، وجعل الممثلة مارى فرلر وهى تلعب دور مارى دانجرفيلد واحدة من أوائل النجمات الكبيرات فى السينما حقًا (ولو لوقت قصير). والنجاح التجارى لفيلم "ما الذى حدث لمارى؟" روّج لشركة سليج بوليسكوب وصحيفة (شيكاغو تريبيون) بالنسبة لإنتاج وانتشار فيلم "مغامرات كاثلين" الذى عُرض ونشر كل أسبوعين طوال النصف الأول من عام ١٩١٤ ومع الحفاظ على صورة نظام النجم المبكر للأبطال وصلتهم بالاسم فقد مثلت كاثلين وليمز دور كاثلين هير وهى فتاة أمريكية وافدة، ولكى تنقذ أباها المخطوف تصبح على مضض ملكة محافظة (ألاهاها) فى الهند. وعندما أصبح واضحًا أن فيلم "كاثلين"

هو خبطة كبيرة نجد أن كل أستوديو هام فى ذلك الوقت (فيما عدا الاستثناء الكبير لبيوجراف) قد شرع فى عمل مسلسلات من ١٢ إلى ١٥ حلقة، وتكاد كلها ترتبط بنسخة نثرية منشورة فى الصحافة ذات الصلة. ولقد قدم كالم "مخاطرات هلين" وهى سلسلة مغامرات فى السكك الحديدية امتدت إلى ١١٣ حلقة أسبوعيًا بين ١٩١٤ و١٩١٧، وكذلك مسلسلات "المخبرة" (١٩١٥)، "مغامرات مرجريت" (١٩١٥) وعدد من سلاسل أخرى منها "البطلة الشجاعة". وثانهاوس حقق نجاحات من أكبر النجاحات التجارية فى الحقبة الصامتة بمسلسله "سر المليون دولار" (١٩١٤) رغم الإضافة التالية "سر العشرين مليون دولار" وقيل إنه حقق فشلاً.

وأكبر منتجى المسلسلات فى سنوات ١٩١٠ كانت شركات باتيه (الفرع الأمريكى) ويونيفرسال وموتيوال وميتاجراف. وقد اعتمدت شركة باتيه اعتمادًا شديدًا على سلسلة تعد لؤلؤة ناجحة هى" مخاطر بولين" (١٩١٤)، "إلين وانتهاز الفرص" (١٩١٥ – ومسلسلان) "المخلب الحديدى" (١٩١٦)، "لؤلؤة الجيش" (١٩١٦)، "الخاتم المميت" (١٩١٧)، "منزل الكراهية" (١٩١٨) (الذى نوه به أيزنشتين ذو التأثير الكبير)، "السر الأسود" (١٩١٩)، "الغازى السريع" (١٩١٩) وكذلك مسلسلات عديدة بطولة روث رولاند ومسلسلات أقل شهرة هى "مسلسلات الملكات". وشركة يونيفرسال مثل شركة باتيه كان لديها على الأقل مسلسلان ساريان طوال عقد من السنين وعدد كبير قد أخرجه فرنسيس فورد (الأخ الأكبر لجون فورد) وبطولة الأخين فورد وجريس كونارد: "حب لوسيل"، "فتاة السر" (١٩١٤) (والفيلم الأول نوه بونويل به بأنه دائم المشاهدة له)، "العملة المكسورة" (١٩١٥)، "مغامرات خاتم بيج" (١٩١٦)، "القناع القرمزى" (١٩١٦)، "الفتاة واللعبة" (١٩١٧)، "غزاة السكك الحديدية" (١٩١٧) وغيرها. ولقد زعمت شركة ميتاجراف فى البداية أنها تقدم مسلسلات أفضل "لفئة أفضل من الجمهور" ولكن فى الحقيقة نجد مسلسلاتها لا تكاد تتميز عن الأعمال الميلودرامية العاطفية الانفعالية عند منافسيها.

ولقد كانت سنوات ١٩١٠ هى حقبة الملكة المسلسلة. فبطلات المسلسلات فى أعمالهن الحافلة بالمغامرات مثل "الجاسوسيات" و"المخبرات" و"الصحفيات" إلخ يظهرن نوعًا من الخشونة والشجاعة وخفة الحركة والذكاء مما يثير الجماهير بسبب الجدارة والنغمة الأنثوية معًا. ومسلسلات الملكات تتحدى أيديولوجية سلبية المرأة ووداعتها، وبدلاً من هذا المظهر بشكل تقليدى يمتلكن صفات ذكورية لها صلة "بالعضلات". ولقد حدث افتتان ثقافى أوسع مع "المرأة الجديدة" وهى أنموذج معدل للأنوثة روجت له الأجهزة الإعلامية (إن لم يكن قد جرى اقتباسه عمليًا) إبان ارتفاع الحداثة العالمية وتفكك النظرة الفكتورية المتزمتة للعالم. والبطلات فى المسلسلات بينما لا يزلن يحققن القناعات الميلودرامية الكلاسيكية عن تعرض المرأة للمخاطر نجد أن بطلات المسلسلات فى سنوات ١٩١٠ لم يَكُنّ موضوعات يجب فيها أن ينقذها البطل. وتأكدن أنهن كن لا يزلن يحتجن إلى الإنقاذ بشىء من الانتظام، ولكنهن كن يخرجن من المآزق وهن يستعملن الفطنة والجرأة. وفى المسلسلات حيث تتبدى الشجاعة المتعددة الأشكال يكاد الإنسان أن يكون فى وضع يجعله يرى البطلة هى التى تنقذ البطل المقيد فى فلنكات السكك الحديد على عكس المعتاد.

وفى كل مسلسل نجد الصراع بين الشرير والبطل/ البطلة يعبر عن نفسه فى نضال متأرجح بين امتلاك البطلة (التى دائمًا يخطفها الشرير أو يحاول أن يقتلها) وأيضًا امتلاك شىء شديد القيمة – وهو ما يسميه بيرل هوايت "السّر القيّم" وهذا يتخذ أشكالاً عديدة: تصميم طور بيد جديد؛ تمثال من الأبنوس يحتوى مفتاحًا لاكتشاف كنز، وثيقة سرية تحدد الدفاع عن قناة بنما، وقود خاص تزود به آلة تدمر الناس، صيغة سرية لتحويل الروث إلى ماس وهكذا. والاستحواذ على السر القيم وإعادة الاستحواذ عليه قادر على إيجاد بناء مفكك كان عليه تتوقف سلسلة من الأعمال المثيرة.

وهناك شيء دائم في القصص المسلسلة يرتبط بالوضع المحوري لوالد البطلة مع عدم وجود شخصية أم (وبالنسبة لهذه المسألة فإنها تنطبق على الشخصيات النسائية الأخرى بالمثل). والبطلة دائمًا ابنته (عادة ابنته جرى تبنيها) رجل قوى (رجل صناعة غني، قائد في الجيش، رئيس جهاز الإطفاء، مستكشف، مخترع، أو قطب في الصحافة) يقوم الشرير باغتياله في القصة الأولى أو (أقل كثيرًا) يجرى اختطافه ويجرى ابتزازه. والمسلسل يحوم حول نضال الابنة للحصول على إرثها بينما الشرير وأتباعه العديدون يحاولون قتلها واغتصابها. وبالتبادل نجد أن المسلسل يتضمن نضال الابنة لإنقاذ والدها من مكائد الشرير أو تحاول إنقاذ سمعة اسمه التي تلوثت أو بكل بساطة تساعد والدها (باستقلال عن إشراف والدها) بعرقلة أعدائه.

والمسلسلات الأمريكية رغم أنها عندما تضرب ضربتها تضربها بمَعْلَمَة فإن لها تاريخًا تجاريًا غريبًا. إن المعلومات من شباك التذاكر صعب التوصل إليها، لكن عمليات المسح الصحفية التجارية لتبادلات الفيلم (من مكاتب التأجير) يمكن أن تقول لنا شيئًا عن شعبية المسلسلات بين الجماهير. فبين ١٩١٤ و١٩١٧ قامت مجلة (موشن بيكتشر نيوز) بعمل تقصٍ عميق بين المحاسبين، وفي أكتوبر ١٩١٤ جاء الرد على سؤال: "هل تواصل المسلسلات شعبيتها؟" فقال ٦٠٪ نعم بينما حوالى ٢٠٪ قالوا لا (والبقية قالوا إنها معقولة) وعلى أي حال بعد عام نجد أن الذين قالوا لا قد ارتفعوا إلى ٧٠٪ ولكن بعد عام من ذلك في نهاية عام ١٩١٦ ارتفعت شعبية المسلسلات مرة أخرى إلى حوالى ٦٥٪ قالوا نعم مقابل ٣٥٪ قالوا لا ومع صيف ١٩١٧ جاءت الاستجابات ٥٠: ٥٠ تمامًا. وهناك عدة عوامل تشرح الشعبية المتأرجحة للمسلسلات بين الموزعين و(افتراضًا) بين أصحاب العرض والجماهير على الأقل في جانب من الأمر فإن هذا يعكس الصدع المتزايد على عدة سنوات بين السينما الرخيصة التذاكر وبين العارضين لها لفترة قصيرة والطبقات الدنيا من الجماهير وأنموذج هوليوود البارز للتسلية الجماهيرية. ومن المحتمل أيضًا أن عددًا كبيرًا من الجماهير سئم من القصص وفق صيغ ثابتة تمامًا في المسلسلات والإثارات المفرطة على نحو خطير وقيم الإنتاج المنخفضة.

السلاسل العالمية والمسلسلات

على الرغم من أن التاريخ العالمى للسلاسل والمسلسلات لم تحن بعد كتابته نجد أن السلاسل والمسلسلات أبعد تمامًا من أن تكون مجـرد ظـاهرة أمريكيـة. فاستثمارات فرنسا الكبيرة فى السلاسل والمسلسلات تمت تغطيتهـا فـى تـاريخ رينشارد أبل عن السينما الفرنسية الصامتة. ولقد كانت شركة اكلير رائدة فى هـذا الجنس السينمائى مع المسلسل الشديد الشعبية "نيك كارتر ملك المخبرين" (١٩٠٨)، وبعده مسلسل "زيجمور" (١٩١١) وعدة مسلسلات أخرى، وكلها أخرجها فكتورين ياسيت. وقد أخرج لويس فوياد عددًا من مسلسلات الجريمة فـى العـالم الـسفلى لشركة جومونت: "فانتوماس" (١٩١٣ – ١٩١٤)، "مـصاصو الـدماء" (١٩١٥ – ١٩١٦)، "جودكس" (١٩١٧)، مهمة جودكس الجديدة (١٩١٨) وبينما كانت هـذه المسلسلات وغيرها من الإنتاج المحلى تتمتع بشعبية كبيرة نجد مسلسلات شـركة باتيه فى الفرع الأمريكى هى التى تسببت فـى أكبـر حـساسية لـدى الجمـاهير الفرنسية. ففى الولايات المتحدة تبين من الصحافة أن مسلسل "أسـرار نيويـورك" (١٩١٦) (وهو يتكون من ٢٢ قصة قصيرة من "إلين نهازة الفرص" مسلسة) كانت خبطة كبيرة وبدأ تيار من الروايات السينمائية. وكانـت أكبـر المسلـسلات فـى بريطانيا ومنها "مغامرات الضابط روز" (١٩٠٩) و"مغامرات الـضابط الجـسور" (١٩١١) و"ذات الأصابع الثلاثة" (١٩١٢). وأفلام ليودز فى ألمانيا أنتجت مسلسل "المخبر وِبْ" (١٩١٤) وهو مثل "فانتوماس" لفوياد يتكون مـن حلقـات طويلـة روائية. وفى روسيا هناك مسلسلات قليلة جاءت بعد النجاح الهائـل للمسلـسلات الأمريكية والفرنسية المستوردة: ويدرج جاد ليـدا بايجـاز مسلـسلى درانكـوف: "سونكا"، "اليد الذهبية" ومسلـسل بـاير "أرينـا كيرسـافونا" ومسلـسل جـاردين وبروتازانوف "أحياء بطرسبرج الفقيرة". وفى إيطاليا نجـد مسلـسلى "تيجـريس" و"زالامورت"؛ وفى ألمانيا نجد "هونونكولوس" (هو مثل مبكر على سحر الـسينما الصامتة الألمانية مع قصص عن صناعة الإنسان الأعلى)، وفى النمـسا مسلـسل

"الخفيون" ولقد أنتجت السينمات فى العالم الثالث مسلسلات أيضًا، وإن كان لا يعرف منها إلا القليل عن هذا الموضوع. وبصفة خاصة يوجد إبداع ساخر من مسلسل الملكات فنجد مجموعة من المسلسلات الهندية بطولة (نادية التى لا تخاف) وهى ممثلة أسترالية من أصول من ويلز واليونان. ولقد استلهم المخرج هومى واديس المسلسلات الأمريكية المستوردة فصنع مسلسل "السيدة ذات السوط" مع "نادية التى لا تخاف" فى عام ١٩٣٥. وأستوديوهات كوهينور فى بومباى أنتجت عددًا من المسلسلات المتتابعة كما فعلت الأستوديوهات الهندية الأخرى. ومسلسل "ملكة الماس" (١٩٤٠) من بين المسلسلات التى لاتزال متاحة من الموزعين الهنود.

سنوات ١٩٢٠ وما بعد ذلك

وفى الولايات المتحدة الأمريكية استمرت الأفلام المسلسلة إلى ما بعد سنوات ١٩٢٠، وظلت باقية حتى ظهور التليفزيون كإنتاج منخفض الميزانية وتوزيع محدود والمسلسلات تلقى استجابة أساسًا من الأطفال. وإلى حد ما كانت هذه الحالة منذ البدايات الأولى، ولكن بعد سنوات ١٩١٠ زاد الأمر وضوحًا أن المسلسلات هى سينمات جانحة متهورة من أجل تمضية عصارى أيام السبت. ويتبين من الصحافة فى أواخر سنوات ١٩١٠ أن المسلسلات لم تعد إطلاقًا تتمتع بشعبية وتوزيع عريض. زيادة على ذلك فإن اختفاء الدراما المسرحية الكلاسيكية المدوية والانحراف المتولد أفضى بجماهير المراهقين إلى أن ترى أن الميلودراما المفرطة فى الحساسية والانفعالية سخيفة وبالية ولا يجب تدعيم المسلسلات المتجهة إلى الجنس السينمائى بالرسوم المتحركة للأطفال. والصيغة الجوهرية للمسلسل: (البطل والبطلة يحاربان الشرير للاستيلاء على السر الذى له قيمة) ظلت بدون تغيير، لكن طرأت على هذا الجنس السينمائى بعض التحولات الأساسية؛ فدائرة (مسلسل الملكات) تلاشت فى أواخر سنوات ١٩١٠ وأوائل سنوات ١٩٢٠. فقد مال إلى التأكيد على مغامرات الأبطال البدنيين التقليديين مثل من إبداع لينكون

"المو القوى" (١٩١٩)؛ "المو الذى لا يخاف" (١٩٢٠)؛ "مغامرات طرزان" (١٩٢١)؛ إدى بولد "ملك السيرك" (١٩٢٠)، "افعل أو مُت" (١٩٢١) وتشارلز هتشنون "هتش الإعصار" (١٩٢١)؛ "اذهبوا واقبضوا على هتش" (١٩٢٢). ولقد حدث أن جرادة المرأة الحديثة الجريئة قد تمزقت، ولقد كان على بطلات المسلسلات أن يستأنفن دور الفتاة المعرضة للخطر.

والحلقات البيئية في المسلسل هي الأخرى قد تغيرت، فقد ازدادت للمسلسلات ترابطًا وارتباطًا بالشخوص السابق وجودهم في الكوميديات المسرحية في أيام الآحاد والكتب الكوميدية والإذاعة والمجلات الرخيصة. وفي عام ١٩٣٦ حصلت شركة يونيفرسال على حقوق عديدة من الشرائط الكوميدية التي يملكها ملك نقابة الأفلام الروائية، والأستوديوهات الأخرى عقدت صفقات مماثلة. ومن هنا أوجدت المسلسلات أبطالاً مثل فلاش جوردون والسوبرمان وكابتن مارفل وديك تراسي وباتمان وبك روجرز وفانتوم وكابتن أمريكا وديدرود ديك ولون روجر وما إلى ذلك. ولا يوجد أدنى شك في أن منتجي المسلسلات كانوا وراء دراهم أطفال الولايات المتحدة الأمريكية.

ومع تفكك شركة موتيوال في عام ١٩١٨ وشراء وارنر بروس لشركة ميتاجراف التعسة من قبل عام ١٩٢٥ ظلت شركة باتيه ويونيفرسال المنتجتين الرئيسيتين للمسلسلات في سنوات ١٩٢٠ وقد تنصلت شركة باتيه من عمل إنتاج المسلسلات عام ١٩٢٨ عندما دخل جوزيف ب. كنيدى الشركة، وأعاد تنظيم الأستوديو. وهناك شركة صاعدة هي ماسكوت بيكتشر ملأت الفراغ الذى خلفه رحيل باتيه. ثم في عام ١٩٣٥ اندمجت مع شركات أخرى قليلة لتشكل شركة ريببليك بيكتشر. وقامت هذه الشركة رغم فقر المادة المتوفرة في الأستوديو بعمل أفضل المسلسلات استنادًا إلى جامعي البيانات والحقائق. وفي إطار الإنتاج نجد أن شركة يونيفرسال وريببليك وكولومبيا بيكتشر هي الشركات الكبرى الثلاث التي لا تُنافس في مجال مسلسلات الحقبة الناطقة. وكل أستوديو كان يقدم ثلاثة أو أربعة مسلسلات في العام، وكان المسلسل يستغرق ما بين ١٢ و١٥ أسبوعًا. وقد شغلت

المسلسلات عرضًا كاملاً (للموسم)، وكل منها تفضى إلى الأخرى. وكان هناك تنسيق للمنتجين المستقلين الصغار، وقد أنتجوا مسلسلاً أو اثنين فى سنوات ١٩٣٠، ولكن لم يخاطر أى منهم بالدخول فى هذا الميدان بعد ذلك. ومع مسلسلات قلت سمعتها وقلت أهميتها التجارية انسحبت شركة يونيفرسال من أجل صالحها فى عام ١٩٤٦ بينما نجد شركتى ريببليك وكولومبيا تتباطآن وأنتجتا مسلسلات حتى حوالى عام ١٩٥٥ عندما أصبح التليفزيون هو الوسيط المختار لمسلسلات المغامرات القائمة بالفعل على المغامرات.

وإجمالاً نجد شركتى ماسكوت وريببليك أنتجتا ٩٠ مسلسلاً ما بين ١٩٢٩ و١٩٥٥، وأنتجت شركة كولومبيا ٥٧ مسلسلاً بين ١٩٣٧ و١٩٥٦، وأنتجت شركة يونيفرسال ١٩ مسلسلاً ما بين ١٩٢٩ و١٩٤٦، والمستقلون أنتجوا مسلسلين ما بين ١٩٣٠ و١٩٣٧، وبالإضافة إلى هذا كان هناك ٢٣١ مسلسلاً ناطقًا ونجد أقل من ٣٠٠ مسلسل تمت فى الحقبة الصامتة. وإذا كانت المسلسلات لا تشغل إلا حيزًا هامشيًا ضئيلاً فى تاريخ الفيلم، فإنها تستحق الاعتراف بها كظاهرة هامة فى تاريخ السينما كسلعة اجتماعية وكجنس سينمائى.

المراجع

Barbour, Alan G. (1977), Cliffhanger: A Pictorial History of the Motion Picture Serial.

Kinnard, Roy (1983). Fifty Years of Serial Thrills.

Lahure, Kalton C. (1964). Continned Net Week: A History of the Moving Picture Serial.

Oberholtzer, Fllis P. (1922), Morals of the Movies.

Singer, Ben (1993), Tictional Tie-ins and Narrative Intelligibility, 1911 – 1918.

Stedman, Raymond William (1977), The Serials: Suspense and Drama by Instalment.

لويس فوياد

(١٨٧٣ – ١٩٢٥)

إنه الابن الأصغر لأسرة كاثوليكية ورعة ضد النظام الجمهورى، وكان لويس فوياد قد وصل إلى باريس مع زوجته عام ١٨٩٨، وقد عمل صحفيًا قبل أن يصبح مساعد رئيس تحرير الصحيفة اليمينية "ريفيوموندبال". وقد استوظفته شركة جومونت في ديسمبر ١٩٠٥ ككاتب سيناريو ومساعد أول لأليس جوى. ومع عام ١٩٠٧ تقدم ليرأس الإنتاج السينمائى، وكان نشطًا فى كتابة وإخراج كل الأجناس السينمائية التى أنتجتها شركة جومونت من فيلم الخدع السينمائية "الإنسان المنوم مغناطيسيًا" (١٩٠٧) إلى الميلودراما العائلية "اقتناء الطفل" (١٩٠٩).

وشعبية المسلسل السينمائى قد ترسخت فى فرنسا من خلال مسلسل الجريمة "نيك وينتر" (١٩٠٨) لشركة اكلير. وفى عام ١٩١٠ قدم فوياد مسلسل "بيبى" الكوميدى بطولة رينيه دارى وامتد إلى حوالى سبعين فيلمًا طوال عامين. وفى عام ١٩١١ كتب وأخرج "مصاصو الدماء" كحلقة أولى للمسلسل الناجح "مشاهد من الحياة" والذى يمزج فيه الأعراف الشعبية للميلودراما بالواقعية، ومسلسل "نهاية زان" بطولة رينيه بويين، وقد حل محل مسلسل "بيبى" فى ١٩١٢ واستمر الإنتاج لأربعين فيلمًا حتى وقت الحرب.

وإبان هذه الست سنوات الأولى كانت أفلام فوياد تتميز بالتمثيل المتماسك الرزين والبناء السردى المحكم وأسلوب التركيب الفيلمى المرن، وهو مع المصور ألبرت سورجيوس أبدع إحساسًا رائعًا بالتركيب والإضاءة. وهناك عدة أفلام من مسلسل "مشاهد من الحياة" تعرض النتائج المأساوية أو على الأقل المرضية للقوالب الاجتماعية والجنسية الجائرة.

وفى عام ١٩١٣ جاء الفيلم الذى هو خير مثل يمكن أن نتذكر به فوياد ألا وهو فيلم "فانتوماس" وهو قائم على روايات الجريمة لمارسيل ألان وبيير سوفستر وبطولة نافار كشخص زئبقى له قوة عجيبة ولباقة. وأول الأفلام الروائية الطويلة الخمس "فانتوماس" ترسّخ ببراعة (الواقعية الممتزجة بالشطح الخيالى)، والتى يجعلها فوياد ومصوره السينمائى الجديد جورين خاصية مميزة للمسلسلات قبل أن تتوقف من جراء الحرب: المجرم البارع الذى يمر بحرية من خلال كل أنواع المشاهد الواقعية والأوساط الاجتماعية وخاصة فى باريس وحولها والأعمال المثيرة التى لا تصدق والواقعية أحيانًا التى تتقنع خلف الواجهة الدنيوية للحياة اليومية.

وعندما استأنفت شركة كومونت الإنتاج فى عام ١٩١٥ عاد فوياد إلى مسلسل الجريمة بفيلم "مصاصو الدماء" وهو عشر قصص روائية طويلة شهريًا حتى يونيو ١٩١٦. وهنا نجد موسيدورا مصاصة دماء مميتة تظهر كشخصية قوية للغاية كثيرة الخداع، وهى تغوى البطل الصحفى (إدوارد مانيه) فى أثر العصابة الإجرامية، وهى تحبط خططه للانتقام لزوجته المخطوفة. وفوياد فى رد فعله جزئيًا على الحظر المفروض على فيلم "مصاصو الدماء" دعا الروائى المحبوب آرثر برنيد (ومصورًا آخر هو كلوس) إلى إبداع قصص مغامرات تقليدية أكبر لمسلسليه التاليين "جودكس" الذى حقق نجاحًا كبيرًا (١٩١٧) و"المهمة الجديدة لجودكس" (١٩١٨). إنه وهو ملتف بعباءة سوداء ويرافقه صديق حميم (مارسل لفسك) فإن المخبر جودكس (رينيه كريستى) يقوم بدور البطل الفارس الحديث الذى يحمى الضعيف ويصحح الأخطاء لكى ينتقم لأبيه ويسترد شرف اسمه.

وبعد الحرب بدأ إنتاج جومونت فى التدهور، وقام فوياد بأفلام أقل، ولكن أكبر تنوعًا. واستمرت المسلسلات لتكون علامته المميزة، لكن طرأت عليها عدة تغييرات. ففى مسلسل "فيه – مينه" (١٩١٩) يسترد من القبر عصابة مصاص الدماء ويضع مكتشفًا فرنسيًا (كريستى) يبحث عن كنز مدفون وحب أميرة هندية – صينية، وفى مسلسل "باراباس" (١٩٢٠) يطلق عصابة إجرامية تعمل من وراء

واجهة بنـــك دولـــي. ومسلــسلات "المراهقتــان" (١٩٢١) و"اليتيمـــة" (١٩٢١) و"الباريسية" (١٩٢٢) تتحول إلى صيغة مختلفة تمامًا للميلودراما العائلية وتركـــز على البطلة (الساذجة) اليتيمة (ساندرا ميلوفانوف) والتي بعد معاناة تتزوج (البطـــل العاطفي) (في أحد المشاهد هو رينيه كلير). وآخر مسلسلات فوياد تتخـــذ مـــسارًا آخر نحو المغامرة التاريخية (وسرعان ما أصبحت العلاقة المميزة للرومانـــسيات السينمائية لجان سابين). وقد جرى تصويرها بأفضل ما يكون في العمل الرائع "ابن القرصان" (١٩٢٢) وحوالي ذلك الوقت نجد بعض أفلام فوياد تلجأ إلـــى التـــراث الواقعي الذي اشتغل عليه قبل الحرب. وقد لجأ إلى قصة رائعة للجواسيس الألمان بين اللاجئين الذين رحلتهم الحرب "فنديميير" (١٩١٩) ثم مع آخر مصور سينمائي موريس شامبر وسجل حركة قارب على نهر الرون وحياة جماعة الفلاحين أثنـــاء جني العنب. وفيلم "مراهق باريس" (١٩٢٣) بالمقابل حقق إحساسًا غيـــر عـــادي بالسحر والحرَفنَة من خلال التمثيل (الطبيعي) (قام به مليووانوف ويوبين) وموقـــع التصوير في قطاع البوليفار في باريس مع إضاءة الأستوديو البارعـــة والـــديكور (لروبرت جول جارنييه) والتركيب الفيلمي المستمر بالأسلوب الأمريكي.

وفي فبراير ١٩٢٥ عشية تصوير مسلسل تاريخي آخر هو "الجرح" (والذي سيستكمله شامبرو) سقط فوياد مريضًا ومات متأثرًا من التهـــاب الـــصفاق وهـــو الغشاء الشفاف المبطن للتجويف البطني.

ريتشارد أبل

مختارات من الأفلام

Serals Bebe (1910), Scenes de la vie telle qu'elle est (1911), Bout-de-zan (1912), Fantomas (1913), Les Vampires (1915), Judex (1917), La Nouvelle Mission de Judex (1918), Tih-Minh (1919), Vendemiaire (1919), Barrabas (1920), Les Deux Camines (1921), L'Orpheline (1921), Parisette (1922), Le Fils du flibustier (1922), Le Gamin de Paris (1923).

المراجع

Abel, Richard (1993), The Cine Goes to Town French Cinema, 1896-1914.

Lacassin, Francis (1964), Louls Feuillade.

Roud, Richard (ed.) (1980), Cinema: A Critical Dictimary (entry on Louis Feuillade).

السينمات القومية:
الفيلم الصامت الفرنسى

بقلم: ريتشارد أبل



فى عام ١٩٠٧ شنت الصحافة الفرنسية على نحو متكرر، وهى مندهشة للسرعة التى كانت بها تبث السينما تسليات رائعة مثل (كونشرتو المقهى) وقاعات الحفلات المنوعة، بل إنها كانت تهدد بأن تحل محل المسرح. وبلغ الأمر أن كانت هناك أغنية شعبية تقول:

إذن متى ستكف السينما وتموت؟

لا أحد يعرف

إذن متى سيتم إحياء كونشرتو المقهى؟

لا أحد يعرف

ومهما تكن المواقف المتخذة – وهى تمتد من التمجيد إلى الاستبعاد الشديد – فإنه مما لا شك فيه أنه فى فرنسا كان عام ١٩٠٧ هو "عام السينما"، أو على حد تحمّس أحد الكتاب: "فجر عصر جديد للبشرية". ولقد بدا أن مستقبل السينما بلا حدود حتى إنه أثار انفجارًا من النشاط الحيوى.

الأخوان باتيه يصنعان السينما

فى قلب ذلك النشاط كان الأخوان باتيه، وقد جرى التصنيع بشكل نسقى منهجى لكل قطاع من قطاعات الصناعة الجديدة. لقد كان الأخوان باتيه قبل عامين رائدين فى طرح نسق من الإنتاج الكبير (يرأسه فرديناندزيكا) حتى إن الشركة كانت تصنع – على الأقل – نصف دستة من الأفلام كل أسبوع (أو ٤٠ ألف متر من الفيلم المطبوع يوميًا) وكذلك ٢٥٠ كاميرا وجهاز عرض وأجهزة أخرى كل شهر. ومع عام ١٩٠٩ تضاعفت هذه الأرقام وأصبحت كاميرا وأجهزة عرض أستوديو باتيه النماذج الصناعية القياسية. وهذه القدرة على الإنتاج مكنت شركة

باتيه من بناء دور للسينما الدار تلو الأخرى فى باريس وغيرها من المدن، وذلك بدءًا من ١٩٠٦ – ١٩٠٧. وبهذا تغير نظام العرض من أن يكون فى المعارض إلى أن يكون واقعًا دائمًا فى أماكن التسويق فى الحضر وأحياء الترفيه. ومع عام ١٩٠٩ كان محيط شركة باتيه من دور السينما ٢٠٠ دار فى جميع أنحاء فرنسا وبلجيكا، وربما كان هذا أكبر محيط فى أوروبا. ولكى يمكن تنظيم هذا التوزيع للإنتاج داخل تلك الدائرة بشكل أفضل فإن الشركة أنشأت أيضًا فى ١٩٠٧ – ١٩٠٨ شبكة من ست وكالات إقليمية لتؤجر – بدلاً من أن تبيع – برنامجها الأسبوعى من الأفلام. وهذه الشبكة زادت من عشرات الوكالات التى افتتحتها شركة باتيه عبر المعمورة بدءًا من أوائل عام ١٩٠٤. ومن خلالها هيمنت على نحو سريع على بيع وتأجير الأفلام فى العالم. ومع عام ١٩٠٧ نجد أن ما يتراوح ما بين ثلث ونصف الأفلام التى تصنع برامج التأجير الرخيصة الأمريكية هى من إنتاج شركة باتيه – وكقاعدة عامة فإن الشركة تشحن ما يصل إلى ٢٠ نسخة من كل فيلم إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وعندما بدأت هذه (الإمبراطورية) لهذه الشركة السينمائية العالمية فى الاستقرار (وقد تعاقدت فى الولايات المتحدة الأمريكية نظرًا لوجود قيود على التأسيس فى فرنسا) وأصبح توزيع الأفلام وعرضها أكبر مصادرها الآمنة من الدخل. وقامت شركة باتيه تدريجيًا بالتعهد بإنتاج الأفلام إلى عدد متزايد من الشركات المتضمنة إليها شبه المستقلة. ومع عام ١٩١٣ – ١٩١٤ أصبحت شركة الأخوين باتيه نوعًا من الشركة الأصلية الأم (شارل باتيه نفسه هو الذى طرح التشبيه بأن شركته تماثل ناشر الكتب) لعدد من الشركات المنتسبة الخاصة بالإنتاج، من فرنسا (سكاجل، فاليتا، كوميكا) إلى روسيا وإيطاليا وهولندا والولايات المتحدة الأمريكية.

ولقد انشغلت الشركات الفرنسية الأخرى بالتوسع السينمائى إما بالسير تحت قيادة باتيه أو أن تجد هامشًا للربح فى قطاع أو أكثر من الصناعة. وشركة ليون جومونت هى أكبر منافس لشركة باتيه، وكانت الشركة المتكاملة رأسيًا الأخرى الوحيدة من معدات التصنيع إلى الإنتاج إلى التوزيع وعرض الأفلام. وفى عام ١٩١١ جددت دار جوفت للعرض السينمائى (عدد المقاعد ٣٤٠٠ مقعد) وذلك

على سبيل المثال. ولم تكتف بنشر دائرة من دور السينما الخاصة بها، بل حثت على إنشاء مزيد من دور السينما فى باريس، وفى غيرها من الأماكن. وعلى أى حال فإن شركة جومونت عكس شركة باتيه زادت على نحو مضطرد الاستثمار المباشر فى الإنتاج حتى يمكنها أيضًا إنتاج – على الأقل – نصف دستة أفلام كل أسبوع. وشركة اكلير تحت إدارة شارل جو جون ومارسل فاندال عملت فى مجال أكثر ضيقًا نوعًا ما، ولم تنشئ إطلاقًا دائرة من دور السينما لعرض إنتاجها. فبدلاً من هذا قامت بغزوة توسعية بين ١٩١٠ و١٩١٣ بالتركيز على إنتاج الأفلام وتوزيعها، وكذلك تصنيع مختلف أنواع الأجهزة. وهى على امتداد شركة باتيه كانت الشركة الفرنسية الوحيدة ذات رأس المال، واستهدفت بدء أستوديو خاص بها للإنتاج فى الولايات المتحدة الأمريكية. ومعظم الشركات الفرنسية الأصغر إما قصرت جهودها على الإنتاج (فيلم دارت، اكليبس، لوكس) أو ركزت على التوزيع، وأكبر موزع مستقل وهو لويس أوبرت حطّ على مسارٍ مختلف نوعًا ما قبل يونيفرسال وفوكس وبارامونت على نحو ما فعلت فيما بعد فى الولايات المتحدة الأمريكية. لقد ازدهرت شركة أوبرت من خلال عقود لها مطلقة لإنتاج الأفلام من خلال منتجين كبار إيطاليين ودينماركيين فى فرنسا بما فى ذلك فيلم "كوفاديس". ومع عام ١٩١٣ كان أوبرت يعيد استثمار الأرباح بإنشاء سلسلة من دور السينما فى باريس. وكذلك أستوديوهات جديدة لإنتاج أفلامه.

فأى أنواع الأفلام هى التى هيمنت على برامج السينما الفرنسية إبان هذه الفترة، وأى عناوين خاصة يمكن فرزها على أنها رائعة؟ إن أفلام (الوقائع اليومية) وأفلام الخدع السينمائية وعالم الجينات التى تميزت بها "سينما جذب الانتباه" فى بواكيرها كان عليها في عام ١٩٠٧ أن تخلى الطريق أمام مزيد من السينما الروائية الأكثر اكتمالاً، وخاصة من خلال إنتاج باتيه الأنموذجى لأفلام المطاردات الكوميدية، وما أعلن عنه الكاتالوج الخاص بها على أنها أفلام "دراميـة وواقعيـة" وفى الأغلب من إخراج ألبرت سابللانى. وهذا النوع الأخير يغطى الأعمال الميلودرامية المحلية مثل "قانون العفو" (١٩٠٦)، حيث تشعر الأُسر بالتهديد لتعرضها للتفكك، ثم تتحدد على أساس الأمن، ومنوعات جرائد جو جنول مثل فيلم

"من أجل قلادة" (١٩٠٧) والحل فى الفيلم لا يكون إلا بتحقيق الأمن. وفى مثل هذه الأفلام يلتئم نسق من العروض والسرد لا يعتمد فحسب علـى اللائحـة المحـددة (حددها باتيه على أنها علامة مميزة على أنها كاميرا فى مستوى خصر الإنـسان) والعناوين الفرعية الحمراء القانيـة والرسـائل المندسـة والتـأثيرات الـصوتية المصاحبة، ولكن مع تغيرات فى الصور الفيلمية من خلال حركـة الكـاميرا مـع تقطيع اللقطات القريبة واللقطات التى تحمل وجهات نظـر والقطـع مـن زاويـة عكسية، وكذلك الأشكال المختلفة للتكرار والتغير فى تركيب الفيلم. وهـذا النـسق حقق تأثيرات هامة فى الأعمال الميلودرامية بتنوع كما هـو الحـادث فـى فـيلم "القراصنة" (١٩٠٧) و"الهروب الخـانق" (١٩٠٨) (والـذى أعـاد إبداعـه د. و. جريفيث عام ١٩٠٩ باسم "الفيلا المنعزلة") و"الرجل ذو القفاز الأبـيض" (١٩٠١). والأمر كذلك فى الأفلام الكوميدية مثل "حيلة الزواج" (١٩٠٧) و"الحصان المقيـد" (١٩٠٨). بكلمات أخرى إن أفلام باتيه كانت تستخدم معظم العناصـر الأساسـية بالنسبة للاستمرارية السردية، والتى لايزال ينسبها المؤرخون كلهـم فـى العـالم للأفلام المتأخرة الخفيفة لشركة فيتاجراف أو بيوجراف.

وهناك مثل آخر لزيادة المعيارية الحقيقية داخـل الـسينما الفرنـسية هـو المسلسلات المستمرة، وهى استراتيجية مميزة يمكن لفيلم بعد آخر أن ينتظم حـول شخصية محورية (تعرف باسم الشخصية) وممثل مفرد. ومع بـواكير ١٩٠٧ بـدأ باتيه إنتاج مسلسلات كوميدية بعنوان (بوارو) وهو اسم شخـصية يمثـل دورهـا أندريه ديد. ونجح بوارو وسرعان ما أفضى إلـى مسلـسلات كوميديـة أخـرى (خصوصًا بعد أن غادر ديد فرنسا للعمل فى إيطاليا كإنسان قمـىء). وفـى عـام ١٩٠٩ قدمت شركة جومونت مسلسلات كالينو مع كليمنت ميجيه فى الغالب يلعب دور موظف ردىء. وفى السنة التالية كان هناك مسلسل (البيبى) مع رينيه دارى، وبعد عامين كان مسلسل "أونازيم الأحمق" مع أرنست بوربون ومسلسل "بـوت دى زان" مع رينيه بويين، وذلك بإظهار طفل مرتعب متعرض للتهديد. وبالنسبة لشركة باتيه فإنها من بين مسلسلات كوميدية تصل إلى ستة مسلـسلات وزعـت بـشكل منتظم مسلسلين تفوقا على الباقى: المسلسل الأول "ريجادين" تمثيل شـارل بـرنس

كدون جوان عامل يرتدى ياقة بيضاء على نحو ساخر، والثانى مسلسل "أنف ريجادين" (١٩١١) على سبيل المثال أنفه المعقوف للأعلى ساخرًا بشكل مستمر، وهو من الأعمال المفردة الكوميدية. وهناك مسلسل آخر بطولة ماكس ليندر وهو يمثل دور بورجوازى شاب مغرور، وبسرعة يجعله "ملك الفن السينمائى" والخدع المبنية ببراعة ومهارة هى ما يميز عمل ليندر بدءًا من "الفرس الضامر الصغير" (١٩٠٩) عبر "ضحية الكينا" (١٩١٠) إلى "ماكس طبيب الأقدام" (١٩١٤). وما كان ذا شعبية هو المسلسلات الكوميدية التى جعلتها شركة اكلير وشركة اكلبس وشركة لوكس جزءًا منتظمًا من برامجها الأسبوعية. والتنويع الوافر لهذه الإستراتيجية جاء من شركة إكلير. ومسلسل "نيك كارتر" لفكتور جاسيه (١٩٠٨ – ١٩١٠) استمد صياغته من الروايات الرخيصة البوليسية الأمريكية التى ترجمت إلى الفرنسية، وحققت نجاحًا حتى إن شركة إكلير أعدت مسلسلات أخرى جاعلة من مسلسلات المغامرات للرجال علامة مميزة لإنتاجها.

ومع هذه الممارسات القياسية جاءت محاولة متناغمة لإضفاء الطابع الشرعى على السينما كشكل ثقافى محترم. وهنا نجد أن الصحافة التجارية الشرعية كانت نشطة بشكل غير عادى، وخاصة صحيفة "فونورسينيه – جازيت" (١٩٠٢ – ١٩٠٩) والتى كان يرأس تحريرها رفيق باتيه المحامى الباريسى إدموندنبوا – ليفى، وصحيفة سينيه – جورنال" (١٩٠٨ – ١٩١٤) التى يرأس تحريرها جورج دوريو. ومع هذا فإن هذه الجهود لإضفاء الشرعية كانت مشاهدة فى تقديم عملية الإعداد الأدبى أو (أفلام الفن) بقيادة شركة (فيلم دارت) وشركة (سكاجل)، وهما شركتان جديدتان لهما ارتباطات قوية بمسارح باريس المحترمة. وأقدم هذه الأفلام وخيرها فيلم الفن "اغتيال الدوق دير جويز" (١٩٠٨)، حيث الإخراج الذى يسمح بوجود مسافة عميقة (بما فى ذلك الديكور الأصيل) وأسلوب التمثيل المقتصد (وخاصة تمثيل شارل لوبارجى)، وتركيب الفيلم المحكم له تأثير كبير على الأقل فى فرنسا. وهذا التأثير يمكن أن نتبينه فى ارتباط بنسق الاستمرارية السردية التى سبق لباتيه أن طورها، وفى الأفلام التاريخية المتتالية وكثير منها قائم على تمثيليات وأوبرات القرن التاسع عشر.

وعلى الرغم من أن أوضح بيّنة فى تلك الأفلام هى التى تتناول التاريخ الفرنسى المحلى مثل فيلم شركة سكاجل "موت دوق دنجين" (١٩٠٩)، وفيلم شركة جومونت البروتستنتى الفرنسى" (١٩٠٩). وواضح أيضًا أن أفلام متباينة مثل فيلم شركة "فيلم دارت" "مواطن تسكانيا" (١٩٠٩) وفيلم "فرتر" (١٩١٠). وبصفة عامة فإن الأفلام التى تعارض هذا الأنموذج هى أفلام "شرقية" مثل فيلم باتيه "كليوبترا" و"سميراميس" (كلاهما فى عام ١٩١٠)، حيث نجد اللحظات الرائعة بالنسبة للمشاهد (وقد تميزت بعلامة ملونة تجارية) والشخصيات (المثيرة). وهذا أفاد فى إعادة فرض الوصاية على إمبراطورية فرنسا من المستعمرات.

وحتى عام ١٩١١ تكاد تكون كل الأفلام الفرنسية تقع فى حدود بكرة واحدة حيث الطول يتوقف على قواعد محددة. والبكرة الواحدة التى طولها ما بين ٢٠٠ و٣٠٠ متر (ما يتراوح ما بين عشرة دقائق و١٥ دقيقة) أصبحت الصياغة القياسية للفيلم الروائى وخاصة بالنسبة "للأجناس السينمائية الجادة" تمامًا. بينما الأفلام ذات النصف بكرة التى تمتد ما بين ١٠٠ متر و١٥٠ مترًا (ما بين خمس دقائق إلى سبع دقائق) هى القياسية للمسلسلات الكوميدية. واستمرت هذه القواعد سارية بالنسبة لكثير من الأفلام طوال السنين العديدة التالية، وأحيانًا ما ثبت أنها وسيلة رائعة لتركيز روى القصة كما فى فيلم لويس منولاد "مصاصو الدماء" (١٩١١)، وهو أول أفلام شركة جومونت "الواقعية" من مسلسل "مشاهد من الحياة الواقعية". وللشركة نفسها ميلودراما "عند السكك الحديدية" (١٩١٢) من إخراج ليونس بريه. أو فيلم باتيه من الدراما البورجوازية المتعاقبة تاريخيًا "المذنب" (١٩١٢) من إخراج رينيه لوبرينس. ويوجد على الأقل فيلمان وحيدان من شركتى باتيه وجومنت هما على الترتيب الفيلم الرائع "الرعب" (١٩١١) لجورج مونكا، وفيلم "لعب الأطفال" (١٩١٣) بطولة ميستينجويت وهنرى فسكورت. وحتى كان هناك توسع فى استخدام أشكال القطع المتعارضة مع براعة تنافس براعة جريفيث. وأخيرًا نجد أن خير مسلسل كوميدى طال إلى بكرة واحدة كاملة وهو طول ملائم لمسلسل "ليونس" المركب من إخراج بيريه (١٩١٢ – ١٩١٤)، وأفلام مثل "الدبابيس" و"ليونس فى الريف" و"ليونس الفنان السينمائى" (وكلها عام ١٩١٤)

تكشف أن هذه المسلسلات تستغل تمامًا المواقف الاجتماعية؛ حيث يوجد بيريه نفسه كنمط بورجوازى واثق من نفسه تمامًا إما أن يكون أكثر براعة أو أن تكون زوجته هى الأكثر منه براعة (عادة هى سوزان جرانديز) فى معركة دائمة للهيمنة داخل المنزل.

ولقد حدث أيضًا فى عام ١٩١١ أن الأفلام (الروائية) التى يصل طولها إلى ثلاث بكرات أو أكثر بدأت فى الظهور فى البرامج السينمائية. ولقد قدمت شركة باتيه أول هذه الأفلام فى ذلك الربيع: ميلودراما كابللانى التاريخية "جاسوس ليونز" ودراما جيرارد الاجتماعية البورجوازية "ضحايا الكحوليات". وعلى أى حال لم يحدث إلا فى الخريف أن كان هناك شعور واضح بأن مثل هذه الأفلام الطويلة ستلقى قبولاً وستدر أرباحًا. وكل شركة إنتاج كبرى استثمرت فى هذا الفن الجديد بأفلام تجاوزت طيف الأجناس السينمائية المتاحة. وقد قامت شركتا باتيه وفيلم دارت بالاعتماد على رأس المال الثقافى بالاقتباسات الأدبية الشائعة بشكل محترم مثل فيلم "أحدب نوتردام" بطولة هنرى كراوس وستاسيا نابيير كوفسكا، وفيلم "السيدة سان – رجين". وفى هذا الفيلم نجد أن ريجين تفوقت على أدائها الشهير فى تمثيلية فكتورين ساردو منذ عشرين عامًا مضت. وساهمت شركة جومونت فى فيلم من إبداع فويلاد وهو فيلم "الخطأ" بطولة رينيه كارل، والذى رأس البرنامج الخاص بتدشين دار سينما جومونت. وعلى أساس النجاح السابق قامت شركة اكلير بتموين اقتباس جاسيت للمسلسل الروائى البوليسى الشعبى لليون سازى "زيجمور" بطولة أركيلير كمجرم بارع والذى يمكن أن يعد ممولاً ثريًا.

وطوال السنوات القليلة التالية أصبحت الأفلام الروائية الطويلة هى موضع الجذب الأساسى الأسبوعى فى البرامج السينمائية الفرنسية. وشركة "فيلم دارت" على سبيل المثال أقنعت الممثلة سارة برنار أن تكرر دورها الأكثر شهرة فى "غادة الكاميليا" (١٩١٢)، وهذا أدى بها إلى تمثيلها فى إنتاج لويس مركانتون المستقل فى فيلم "الملكة إليزابيث" (١٩١٢)، وأفضى بها إلى نجاح شعبى عارم عند العرض فى الولايات المتحدة الأمريكية. وبينما نجد أن هذين الفيلمين يعتمدان على قائمة

أسلوبية قديمة فى العرض فإن كابللانى أدمج بمهارة مدى متسعًا من الإستراتيجية الخاصة بالعرض التمثيلى بما فى ذلك أعظم عرض، ومن المؤكد أن أعظمها هو الفيلم الفرنسى التاريخى "البؤساء" (١٩١٢) من إنتاج شركة سكاجل وطوله ١٢ بكرة، ومرة أخرى مع كراوس. وعلى أى حال فإن أكبر الأفلام طولاً يتناول موضوعات معاصرة. وهناك كاتب مسرحى سابق ومخرج مسرحى هو كاميل دى مورهون ثبت أنه ملائم لمحاكاة الميلودراما الجادة السابقة على الحرب كما هو فى عرض فالتا لفيلم "محطم القلوب (١٩١٣). وشركة إكلير – بالمقابل – واصلت الاتجار بمسلسلاتها عن الجريمة فى فيلم جاسيه "زيجمور ضد نيك كارتر" (١٩١٢) و"زيجمور المفلات" (١٩١٣) إلى أن أحكمت شركة جومونت قبضتها على الجنس السينمائى بسلسلة فانتوماس الشهيرة من إبداع فويلاد (بطولة رينيه نافار) وامتدت السلسلة إلى خمسة أفلام منفصلة بين ١٩١٣ و١٩١٤. وبالنسبة لشركة جومونت أخرج بريه أيضًا عملين فوق العادة هما "طفل باريس" (١٩١٣) و"قصة الضابط البحرى" (١٩١٤) والذى يربط على وجه الإمكان بين معالم مسلسلات الجريمة والأشكال الأخرى من الدراما المحلية فى سرد روائى يشمل طفلاً ضائعًا معرضًا للتهديد. وفى الحقيقة نجد أن فيلم "طفل باريس" أصبح واحدًا من أوائل الأفلام الفرنسية التى شغلت برنامج السينما الباريسية كلها.

الحرب الكبرى: الانهيار والصحوة

تسببت أوامر التعبئة العامة فى أوائل أغسطس ١٩١١ فى دفع كل النشاط فى صناعة السينما الفرنسية إلى توقف فجائى. وحتى وقت أخير كان من المعتاد استخدام الحرب تبريرًا لانهيار صناعة السينما الفرنسية فى مواجهة صناعة السينما الأمريكية. ورغم وجود بعض الصدق فى هذا الزعم فإن الوضع الفرنسى كان فى حالة ضعف قبل أن تنشب الحرب. فعلى سبيل المثال مع ١٩١١ تحت ضغط من قيود الرقابة المفروضة على الشركات (المستقلة) كان نصيب شركة باتيه من الأطوال الفيلمية الكلية المعروضة فى الولايات المتحدة الأمريكية قد انخفض إلى

أقل من ١٠٪ ومع نهاية عام ١٩١٣ فى إطار عدد من عناوين الأفلام والطول الكلى الذى يتم توزيعه معًا نجد أن الفرنسيين كانوا يخسرون الأرض لصالح الأمريكيين على أرضهم هم. وتسببت الحرب بكل بساطة فى تسارع العملية التى كانت فى الطريق من ذى قبل، وكان أكبر تأثيراتها غير نقص الإنتاج التقييد الشديد على سوق التصدير الذى كانت الشركات الفرنسية تعتمد عليه لتوزيع أفلامها.

ورغم أن شركات باتيه وجومونت وإكلير وفيلم دارت كلها استأنفت الإنتاج فى أوائل عام ١٩١٥، أرغمتهم قيود الحرب على رأس المال والمواد على العمل بمستوى أقل وإعادة إنتاج أفلام شعبية قبل الحرب. زيادة على ذلك، فقد واجهت (غزوًا) من الأفلام الأمريكية والإيطالية المستوردة التى سرعان ما غمرت دور السينما الفرنسية، ودار من دور الترفيه أعادت افتتاحها وعملت على أساس منتظم. وكثير من تلك الأفلام قامت بتوزيعها الشركات الجديدة، وبعضها كانت معزّزة بشركات أمريكية. وفى البداية ظهرت موجة من كوميديات شركة كيستون، ومعظمها يوزعها جاك هيك للواردات الغربية، وقد أصبح موزعًا أجنبيًا هامًا قبل الحرب مباشرة. ومع الصيف والخريف من خلال (شركة الواردات الغربية وآدم) فإن أفلام شارلى شابلن (وكانت تتسمى باسم شارلوت) كانت منتشرة فى كل مكان. وبعد ذلك جاء فيلم "أسرار نيويورك"، وهو استكمال للمسلسلين السابقين لبيرل هوايت، والتى أنتجتها الشركة الأمريكية المنضمة لشركة باتيه، وتقوم شركة باتيه بتوزيع المسلسل فى فرنسا. والمنافس الوحيد فى الشعبية كان الفيلم الرائع الإيطالى "كابيريا" (١٩١٤). ومع عام ١٩١٦ من خلال شركة شارل مارى ومونات – فيلم جاءت العودة إلى الأفلام الثلاثية وخاصة أفلام الغرب الأمريكى لوليم اس. هارت (أطلق عليه اسم ريوجيم) واقتباسات شركة الممثلين المشهورين مثل فيلم "الغش" (١٩١٥) لسيسل ب. دى ميل والذى استمر عرضه ستة أشهر فى دار السينما المختارة فى باريس.

ورغم أن الأمر يرجع إلى الهجوم الضارى على الأفلام الأمريكية، وكذلك فقدان شخصيات ناقدة مثل كابللانى ولينيدر بالتوجه إلى الولايات المتحدة الأمريكية ظلت شركة باتيه الموزع الكبير للإنتاج السينمائى الفرنسى. ولم تكتف الشركة بتعزيز إنتاج الأفلام الروائية الطويلة من "سكاجل" (لـوبرنس، مونكـا)، "فاليتا" (مورون)، بل سعت أيضًا لإيجاد صناع جدد للفيلم وخاصة المخرج المسرحى الشهير أندريه أنطوان. كما قدمت شركة باتيه تعزيزًا ماليًا لشركة "فيلم دارت" حيث انضم أبل جانس الشاب إلى هنرى بوكتال. وشركة جومونت – بالمقابل – كان عليها أن تخفض إنتاجها المُجَدْوَل، وخاصة بعد أن ترك بيريه العمل فى الولايات المتحدة الأمريكية. ومع ذلك كان لها حضور قوى فى الصناعة، من خلال شعبية فويلاد الكبيرة ومسلسلاتها الممتدة، وكذلك سلسلة دور السينما التى أنشأتها (ثانية كبرى السلاسل بعد باتيه) ورغم أن شركة إكلير استمرت فى إنتاج الأفلام لم تستطع أن تشفى بالكامل إطلاقًا من الضربة المزدوجة من الحرب وحريق دمر أستوديوها الأمريكى ومعاملها فى أبريل ١٩١٤ وقد قامت الشركة بإعادة تنظيمها على شكل شركات أصغر وأهمها مخصص لإنتاج الأفلام الخام وتصنيع أجهزة الكاميرا. وتنافست كاميرا شركة اكلير – على سبيل المثال – مع شركة (بارفو) لدبرى وشركة بل وهويل للهيمنة على السوق العالمية. واستطاعت شركة إكلير أن تظل حية إلى حد كبير بفضل قوة فريقها الجديد فى صناعة الفيلم: مركانتون ورينيه هرفيل. وعلى الرغم من كل الأمور الغريبة فإن شركات الإنتاج المستقلة تزايدت بالفعل فى العدد، وبعضها ازدهر (شركة أندريه هوجون وجاك دى بارونسللى وجرمين دولاك). ويرجع نجاحها حتى فى ظل هذه الظروف، فى جانب كبير منه، إلى التوزيع المنتشر نسبيًا لأفلامها فى فرنسا ومن خلال أوبرت بصفة خاصة وهو الذى واصل نشر بناء دور السينما متوسعًا فى هذا.

والأفلام الفرنسية المتاحة للمشاهدين بين ١٩١٥ و١٩١٨ كانت مختلفة نوعًا ما عما كان فى الماضى. وربما يرجع الأمر إلى أنه أصبح من الصعب الآن بالنسبة للفرنسيين أن يضحكوا على أنفسهم على الأقل كما قد اعتادوا بمجرد اختفاء المسلسلات الكوميدية المثمرة. واستمرت شركة باتيه فى إنتاج مسلسلات ريجادين،

ولكن بعناوين أقل. وشركة جومونت استمرت فى صناعة أفلام بوت – دى – زان، ثم أنتجت مسلسلاً مع مارسل لفسيك. والإنتاج للأفلام التاريخية الكبيرة جرى إلغاؤها، ما لم يتم تصورها داخل صيغة على شكل سلسلة على غرار فيلم شركة "فيلم دارت" "الكونت دى مونت كريستو" (١٩١٧ – ١٩١٨) من إخراج بوكتال وبطولة ليون ماثوت. ومع قيود الميزانية الفرنسية ونجاح أفلام بيرل هوايت أصبح المسلسل نمط الإنتاج، وخاصة لشركة جومونت. فهناك أنتج فولياد مسلسلاً يضم ١٢ قصة كل عام وقد رجع إلى مسلسل الجريمة فى فيلم "مصاص الدماء" (١٩١٥ – ١٩١٦) ثم انحرف إلى التركيز على البطل البوليسى (والذى أداه رينيه كريستى) فى "جوديكس" (١٩١٧) و"منزل جوديكس الجديد" (١٩١٨). وفيما عدا ذلك فإن الأعمال الميلودرامية القومية كانت (منتظمة) على الأقل فى أول سنتين من سنوات الحرب: وربما أكثرها شعبية فيلم "الألزاس" (١٩١٥) لبوكتال بطولة ريجان. وفيلم "الأمهات الفرنسيات" (١٩١٦) لماركانتون وهرفيل الذى جعل برنار عند تمثال جان دارك يقيم حطام كاتدرائية رايمز. وعلى أى حال تباعدت هذه الأفلام لتفسح الطريق أمام الأعمال الميلودرامية الأكثر تقليدية واقتباسات من مسرح باتاى وبرنشتين وكيسمايكى قبل الحرب. وكثير من هذه الأفلام مكرسة الآن لقصص النساء، إقرارًا بحضورهن المهيمن على جماهير السينما وأهميتهن الأيديولوجية على "الجبهة الداخلية" إبان الحرب. زيادة على ذلك أعطين دوامًا غير عادى للنجمات: ميستنجويت – على سبيل المثال – فى أفلام هوجون مثل "زهرة باريس" (١٩١٦)، وجرانديس فى مسلسل "سوزان" لمركانتون وهرفيل، وماريس دوفراى فى أفلام مورهون مثل "ماريس" (١٩١٧). ولكن الأبرز منها كلها بين ١٩١٦ و١٩١٨ فى أكثر من ١٢ فيلمًا من إخراج مونكا ولبريتس لشركة سكاجل وممثلة البوليفار جبرييل روبين.

ومن هذه الأعمال الميلودرامية تطورت أكبر الإستراتيجيات المتقدمة للعرض والسرد فى فرنسا، وخاصة ما أسماه جانس على نحو إشكالى الأفلام (السيكولوجية). وبعضها مثل فيلم جومونت وطوله بكرة واحدة "رءوس النساء الحكيمات" (١٩١٦) من إخراج جاك فيدر، وكله لقطات قريبة وتكاد تمر دون أن

يلحظها أحد. ولكن هناك آخرين احتفل بهم إميل فويلر موز فى مجلة (الأزمنة) وكوليت ولويس لوك فى المجلة التجارية الأسبوعية الجديدة "الفيلم". والأهم كان فيلم برانس "الحق فى الحياة" (١٩١٦) وخاصة فيلم "الأم دولوروسَّا" (١٩١٧) وهما يدينان بالكثير لفيلم "الغش" بطولة إمّالين. ومن خلال الإضاءة غير العادية والصور السينمائية والإستراتيجيات الخاصة بتركيب الفيلم فإن فيلم "الأم دولورسَّا" يبدو أنه يضفى طابعًا ثوريًا على القناعات الأسلوبية للميلودراما الأسرية، وربما بأبرز شكل ملحوظ فى طريقة الأشياء اليومية مثل ستارة النافذة البيضاء أو خمار أسود مسدل مما يكتسب دلالة إضافية من خلال الصور السينمائية المفردة (أو من خلال التفخيم) وتركيب الفيلم على نحو ترابطى. وهذه الإستراتيجيات شاركت منها جماعة ذات صلة بالأعمال الميلودرامية (الواقعية) التى رأى دلوك أنها متأثرة بالأفلام الثلاثية المعنية ولكن تجذب أيضًا الانتباه إلى (فوتو جينيه) المناظر الريفية فى فيلم باروسللى "عودة إلى الحقول" (١٩١٨) وكذلك مناظر المصنع الواردة فى فيلم هنرى روسل "النفس البرونزية" (١٩١٨) وهو فيلم من أواخر أفلام شركة إكلير. وكلا النوعين من الميلودراما يقدمان أساسًا لعرض أفضل الأفلام الفرنسية بعد الحرب.

"سنوات الجنون": إحياء السينما الفرنسية

مع نهاية الحرب واجهت صناعة السينما الفرنسية أزمة من جراء شركة موندس فيلم لأفيشات الإعلان (الموزعة لشركات سليج وجولدوين وفرست ناشيونال): لقد كان هناك مدفع بشرى أطلق منه الأمريكيون النار على عناوين الأفلام فيلمًا بعد الآخر مصيبين قلب الهدف الفرنسى. وكما جاء فى مجلة "لاسينما توجراف فرانسيس" (التى أصبحت فى التو الصحيفة التجارية الرئيسية) أنه مقابل كل ٥٠٠٠ متر من الأفلام الفرنسية المقدمة أسبوعيًا فى فرنسا يوجد ٢٥ ألف متر من الأفلام المستوردة ومعظمها أفلام أمريكية. وأحيانًا لم يكن صنع أكثر من ١٠٪ مما يعرض فى دور السينما فى باريس من البرامج السينمائية الفرنسية. وكما يقول

هنرى ديامانت – برجر ناشر مجلة (الفيلم) بشكل صريح إن فرنسا كانت معرضة لخطر أن تصبح "مستعمرة فرنسية" للولايات المتحدة الأمريكية. فكيف يمكن للسينما الفرنسية أن تحيا من جديد؟ وإذا فعلت هذا – هكذا يتساءل دلوك – كيف تكون فرنسية؟

إن استجابة الصناعة لهذه الأزمة قد اختلطت عمدًا عبر مسار عقد السنين الثانى. لقد مرّ قطاع الإنتاج بسلسلة متناقضة ظاهريًا من التحولات والشركات القائمة – على سبيل المثال – إما أغلقت أو اضطرت إلى أن تتراجع. وفى عام ١٩١٨ أعادت شركة باتيه تنظيم نفسها على أنها شركة باتيه السينمائية. وسرعان ما أغلقت سكاجل أبوابها وباعت أرصدتها الخارجية بما فى ذلك الشركات الأمريكية المندمجة فيها. وبعد ذلك بعامين حدثت إعادة تنظيم أخرى فجعلت شركة باتيه – للسينما مسئولة عن صناعة وتسويق الأجهزة ورصيد الفيلم الخام وأنشأت شركة جديدة هى شركة باتيه – كونسورتيوم (والتى فقد شارل باتيه سيطرته عليها) وقد بدأت باندفاع فى استثمار ميزانية كبيرة للإنتاج الفائق، لكن سرعان ما ترنحت وأفضى هذا إلى حدوث خسائر فادحة. وشركة جومونت بعد أن وقعت بفترة وجيزة على إنشاء شركة أفلام "مسلسلات باكس" بدأت تنسحب تدريجيًا من الإنتاج، وهى حركة تسارعت مع وفاة فيولاد عام ١٩٢٥ وشركة فيلم دارت قللت أيضًا من إنتاجها المفروض؛ نظرًا لأن منتجيها الرئيسيين ومخرجيها تركوها لإنشاء شركات خاصة بهم. ولم يكن موجودًا إلا شركات "صناعة صغيرة" نشأت للإنتاج الصغير إبان بواكير سنوات ١٩٢٠ مما طرح مقابلاً هامًا لهذا التيار. وبالانضمام إلى صناع الأفلام هؤلاء الذين كانت لهم من قبل شركات خاصة بهم شبه مستقلة. وعلى سبيل المثال كان هناك بريه (الذى عاد من الولايات المتحدة الأمريكية) وديامانت – برجر، جانس، فيد، دللوك، ليون بويريه، جيليان دفينفييه، رينيه كلير وجان رينوار. وحتى الشركات الأكبر لويس نالباس الذى ترك شركة فيلم دارت لبناء أستوديو عند فيكتورين (بالقرب من نيس) عن طريق مارسل لاهربييه الذى ترك شركة جومونت ليؤسس الشركة السينمائية كبديل له والمستقلين الآخرين، وكذلك بواسطة روسى مهاجر فإن شركة "فيلم كولونى" التى استولت على أستوديو

مونتربيل ملك باتيه أولاً كشركة "فيلمس ارموليف" ثم كشركة "فيلمس ألبـاتروس" والمنتجان الرئيسيان الآخران كانا المحنك أوبرت وقادم جديد هـو جـان سـابين. وأوبرت – على أساس تحالف مع شركة فيلم دارت – بنى مجمعًا ضم في ١٩٢٣ – ١٩٢٤ نصف دستة من صناع الفيلم شبه المستقلين. وسـابين محـرر الـشئون الدعائية في صحيفة (لوماتان) استولى على شركة صغيرة اسمها (سـيينرومانس) واستأجر ناالباس كمنتج متفرغ له وطرح برنامجًا إنتاجيًا فعالاً للمسلسلات التاريخية لكي توزعها شركة باتيه – كونسورتيوم. وكانت هذه المسلسلات ناجحة حتـى إن سابين كان قادرًا على السيطرة وإضفاء طابع حيوي مـن جديـد علـى باتيـه – كونسوريتوم مع شركة سينيرومانس كقاعدتها الإنتاجية الأساسية.

ورغم أن الإنتاج الفرنسي تزايد إلى ١٣٠ فيلمًا روائيًا مع عام ١٩٢٢ فـإن هذا الرقم أدنى بكثير من العدد المنتج سواء من الصناعات السينمائية الأمريكية أو الألمانية، ولاتزال الأفلام الفرنسية تضم نسبة صغيرة من البرامج السينمائية. ولكي تحسّن الصناعة وضعها حطّت على إستراتيجية من الأفلام (العالمية) من الإنتـاج المشترك وخاصة من خلال تحالفات مع ألمانيا. وجاء هذا بعد أشكال مـن الفـشل مبكرة ومتكررة لإنشاء تحالفات مع صناعة السينما الأمريكية أو استغلال النجـوم الأمريكيين مثل سسيو هاياكاوا وفاني وورد. وجاء هذا أيضًا من الحركة الجريئـة التي اتخذتها شركة بارامونت لشن جدولها الخاص بالإنتاج في باريس، مما أفضى إلى روائع حققت مبيعات هائلة في شباك التذاكر مثل النسخة (الأمريكانية) من فيلم "السيدة سان – جين" (١٩٢٥) بطولة جلوريا سوانسون. وشركة باتيه على سـبيل المثال ضمت مجمعًا أوروبيًا جديدًا يموله الألماني هوجوسينس والمهاجر الروسـي فلاديمير منجروف الذي عزز أصلاً فيلم جلانس المقترح أن يقع في سـتة أجـزاء وهو فيلم "نابليون". ومن خلال شركة سيني – فرانس التي يديرها نـوى بلوبلـوخ (كان اسمه في السابق الباتروس) ويكتب اقتباسًا من أربعة أجزاء لفيلم فـسكورت المقتبس "البؤساء" (١٩٢٥) وفـيلم فكتـور نوريانـسكي "ميخائيـل سـتروجوف" (١٩٢٦). وعلى أي حال انهار هذا المجمع عندما تسببت وفاة ستينس الفجائية فـي دين وصل إلى مستوى غير معقول. والتحالفات الفرنـسية الألمانيـة التاليـة قـد

تتعرض آنذاك لابتزاز الاستثمار الأمريكى الثقيل من خلال داوس بلان فى الصناعة السينمائية الألمانية. ونواتج هذه الإستراتيجية التعاونية المشتركة كانت نتائج مختلطة. وعلى الرغم من الربحية بصفة عامة فإن مثل هذه الأفلام اقتضت ميزانيات ضخمة وقد اقترنت بنسبة عالية من التضخم فى فرنسا. ومن هنا تناقص المستوى الفرنسى فى الإنتاج إلى مجرد ٥٥ فيلمًا فى عام ١٩٢٥ – مما جفف الاعتمادات لدى شركات الإنتاج الصغيرة ودفع معظم صناع الفيلم المستقلين إلى التعاقد مع المنتجين الفرنسيين المهيمنين.

وإبان النصف الأخير من عقد السنين طرأت على كل شركة إنتاج فرنسية كبرى تغيرات فى الإدارة والتوجه. وبعد أن فقدت قاعدتها من المهاجرين الروس، ضمنت شركة ألباتروس تقديم خدمات لفايدر وكلير لإخراج الأفلام (وخاصة الأفلام الكوميدية) التى كانت أكثر تميزًا بطابعها الفرنسى. ورغم أن أوبرت نفسه بدأ يتخذ دورًا أقل نشاطًا فإن مستوى إنتاج شركته ظل قويًا وخاصة من خلال عقود مع شركة فيلم دارت. ولقد كان هناك ديفينفنيه وفريق جديد من صناع الفيلم: جان بنوا – ليفى ومارى إيستين. وقد أنتجت شركة سينيرومانس سلسلتين من "أفلام فرنسا" ذات طابع روائى (من خلال دولاك وبيير كولومبيه من ضمن الآخرين) لاستكمال السلسلتين، ولكن عندما أحلَّ سابين نفسه مكان نالياس كمنتج منفذ فإن إنتاج الشركة بدأ يعانى بصفة عامة. والشركات التى انضمت لهذه الشركات أربع شركات أخرى، وكلها إما أن الذى يزودها بالمال هم من الروس المهاجرين أو الارتباط بشركة بارامونت. وفى عام ١٩٢٣ قدم جاك جرينييف كمية هائلة لجمعية الأفلام التاريخية، وكانت الخطة الكبرى عندها هى "تجسيد التاريخ الشامل لفرنسا". وكان فيلمها الأول هو فيلم رايموند برنارد "معجزة الذئاب" وقد عرض فى دار أوبرا باريس وأصبح أكبر فيلم شعبى فى عام ١٩٢٤. وفى عام ١٩٢٦ – ١٩٢٧ اشترى برنارد ناتان مدير شركة تصنيع الفيلم وكالة الدعاية مع ارتباطات بشركة بارامونت مع أستوديو شركة إكلير فى إبيناى. وتم تشييد فرع فى مونتمارنر لكى ينتج أفلامًا لبيريه وكولومبيه وماركودى جاستاين وآخرين. وفى الوقت نفسه أسس روبرت هورل، وهو منتج فرنسى بشركة بارامونت شركة

الفيلم الفرنسى. وقد طرد بيريه من شركة ناتان بعد فيلم "المرأة العارية" (١٩٢٦) ليقدم سلسلة من بطولة لويس لاجرانج وهو "الأمير الجديد للسينما الفرنسية" وأخيرًا من وسط رماد شركة سينى – فرانس ظهرت الجمعية العامة للأفلام التى حطّت يدها على الثروة الهائلة لجريفيث لاستكمال فيلم جانس "نابليون" (١٩٢٧) وتمويل فيلم ألكسندر فولكوف "كازانوفا" (١٩٢٧) وفيلم كارل دراير "عاطفة جان دارك" (١٩٢٨). وضد هذه الموجة من التضامن كانت هناك شخصيات وحيدة قليلة حققت استقلالاً متماسكًا، وإن كان هامشيًا ومن بينهم جان ايستين وخاصة بيير بروبرجر (مدير الدعاية السابق لشركة بارامونت) وقد صنعت شركة (نيو – فيلم) معملاً لصنّاع الفيلم الصغار.

وإبان سنوات ١٩٢٠ نجد أن قطاع التوزيع للصناعة قد واجه تحديًا أكثر شدة؛ فالشركات الأمريكية الواحدة تلو الأخرى إما أنها تنشئ مكاتبها الخاصة فى باريس أو تدعم تحالفاتها مع الموزعين الفرنسيين. وفى عام ١٩٢٠ جاءت شركة بارامونت وشركة فوكس – فيلم. وفى عام ١٩٢١ جاء دور شركة الفنانين المتحدين وشركة فرست ناشيونال. وفى عام ١٩٢٢ انضمت إليها شركة يونيفرسال وجولدوين وهاتان الشركتان وقعتا عقود توزيع احتكارية مع أوبرت وجومونت. وإذا كان هذا قد تم بسهولة فإن الأمر لا يرجع فحسب إلى القوة الاقتصادية لدى الأمريكيين، بل يرجع أيضًا إلى عجز الحكومة الفرنسية إما لفرض جمارك على الواردات الكبيرة من الأفلام الأمريكية أو إصدار تشريع بنظام الحصص الذى يحد من عددها مقابل الأفلام الفرنسية. والنجاح الأمريكى يتعارض تمامًا مع فشل صناعة السينما الفرنسية فى إعادة بناء أسواق تصديرها التى فقدتها إبان الحرب. وعلى سبيل المثال ففى الولايات المتحدة الأمريكية لم يوجد إلا ما لا يزيد عن دستة أفلام فرنسية سنويًا من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٥، والقليل منها وصل إلى دور السينما خارج نيويورك. ومع نهاية عقد السنين زاد العدد، ولكن زيادة واهنة. والموقف كان مختلفًا فى ألمانيا؛ حيث إنه كانت هناك نسبة حسنة من الإنتاج الفرنسى قد تم توزيعها بين ١٩٢٣ و١٩٢٦ مقابل الأفلام الألمانية الأقل والمستوردة إلى فرنسا. وعلى أى حال فإن هذا قد تغير تمامًا عندما بدأت شركة

آس توزيع الأفلام الألمانية فى باريس بتجاهل الشركات الفرنسية تمامًا. ومع عام ١٩٢٧ فإن عدد عناوين الأفلام الألمانية التى عرضت فى فرنسا تجاوزت الإنتاج الكلى لصناعة السينما الفرنسية.

فإذا كان سوق التوزيع الفرنسى لم يرق تمامًا إلى مستوى الأمريكيين والألمان، فإن هذا يرجع فى جانب كبير منه إلى "باتيه – كونسورتيوم". ومهما تكن المشكلات الداخلية فى شركة باتيه وانحرافاتها فى الإنتاج فقد أفادت على نحو ما فعلت من قبل وإبان الحرب كَمَخْرَج كبير. ولا يقتصر الأمر على إنتاجها الخاص، بل يمتد أيضًا إلى تلك الشركات الأصغر والمنتجين المستقلين. ولقد لعبت مسلسلات سينيرومانس دورًا حاسمًا بدقة فى اللحظة الهامة عندما انتعشت عام ١٩٢٢ – ١٩٢٣ من غزوها لسوق السينما البريطانية، وقبل دخولها مباشرة فى ألمانيا. ويبدو أن الشركات الأمريكية كانت مستعدة لفرض نظام الحصة الشاملة على توزيع الفيلم داخل فرنسا. وكما يذكر فسكورت فإن المسلسلات عملت كنظام بديل للحصة الشاملة، فعلى الأقل ضمنت خلال تسعة أشهر مسلسلات العارضين الطويلة لعدة أسابيع بعوائدها الضخمة من الجمهور المخلص المدمن. وأوبرت قد استولى على عقود شركة أ ج ج وتفاوض مع بعض الشركات الأخرى: مع شركة فيلم دارت فاستكمل جهود باتيه كأكبر موزع ثان فرنسى. ومع هذا وعلى الرغم من أن هناك شركات أخرى قد ظهرت مثل شركة آرمور (لتوزيع أفلام ألباتروس) فإنه لم يوجد أبدًا موزعون فرنسيون مستقلون بشكل كاف كما أنه لم يوجد اتحاد أو شبكة عمل يمكنها أن توزع العدد الكبير من أفلام الشركات الفرنسية المستقلة. ولما كان عقد السنين قد ولّى فإن المقاومة الفرنسية للهيمنة الأجنبية بدأت تضعف. فخضعت شركة جومونت لسيطرة مترو جولدوين ماير بينما تحرك أوبرت وآرمر داخليًا داخل فلك شركة أس. ف. ومهما يكن نجاح باتيه وأوبرت وآخرون فإن الأمريكيين والألمان ضمنوا موطئ قدم داخل صناعة السينما الفرنسية فى اللحظة الحرجة للتحول إلى الأفلام الناطقة.

وبالمقارنة مع بقية الصناعة فإن قطاع العرض ظل نسبيًا مضمونًا طوال سنوات ١٩٢٠. وقد ارتفع عدد دور السينما من ١٤٤٤ دار فى نهاية الحرب إلى ٢٤٠٠ بعد ذلك بعامين، وكاد أن يتضاعف إلى ٤٢٠٠ مع عام ١٩٢٩. وفى الوقت نفسه فإن دخل شباك التذاكر قد زاد بشكل كبير، حتى لو أدخلنا فى الحسبان فترة قصيرة من التضخم الكبير لقد ارتفع الدخل من ٨٥ مليون فرنك فى ١٩٢٣ إلى ٢٣٠ مليون فرنك عام ١٩٢٩. وقد حدث هذا على الرغم من حقيقة هى أن الغالبية المتسعة من دور السينما الفرنسية كانت مستقلة، بل هى حتى ملكية خاصة (ربما كان الرقم زائدًا عن الحقيقة بنسبة ٨٠٪) وقليل من هذه الدور كان اتساعها ٧٥٠ مقعدًا أو أكثر، ونصفها على الأقل يعمل على أساس يومى، وليس على أساس دائم. وإذا كان قطاع العرض ممتازًا، فإن هذا يرجع من جهة إلى الشعبية الهائلة للأفلام الأمريكية من "روبن هود" (تمثيل دوجلاس فيربانكس) إلى "بن – هو". ومع هذا فإن الأفلام الفرنسية وليس المسلسلات فقط هى التى ساهمت أيضًا؛ فالفيلم الباهظ التكاليف "أطلنطى" (١٩٢١) لفايدر قُدم فى دار سينما مادلين الفخمة طوال عام كامل. وعلى أى حال بنفس الأهمية تأتى دور السينما الفخمة أو قصور العرض السينمائى، ومعظمها شيدها أو جددها أوبرت وجومونت وباتيه كأعلام بارزة دالة على دورهم وقد درّت مبالغ كبيرة. وكانت هناك دور عرض يملكها أوبرت فى كل مدينة فرنسية كبرى تقريبًا، وكذلك دار سينما "تيفولى" فى باريس والتى تسع ٢٠٠٠ مقعد. ولما كانت شركة جومونت قد اتجهت مصالحها إلى التوزيع والعرض، فإنها أحرزت هيمنة على دار "مادلين" التى مع "قصر – جومونت" أصبح لها موطئ قدم هام فى باريس. ولقد حدد باتيه دار باتيه لتصبح دار "كاميو" مشيدًا الإمبراطورية والإمبريالية وشكّل تحالفًا بإقامته دائرة من دور السينما فى العاصمة هى دائرة لوتيتيا – موربيه. ولم تبق مستقلة إلا بضع دور سينما قليلة فى باريس: سال ماريفو التى شيدت فى عام ١٩١٩ وقد شيدها إدموندبنوا – ليفى ودار سينما ماكس – ليندر. ومع هذا فإن قطاع العرض السينمائى لم يكن آمنًا من التدخل الأمريكى. وفى عام ١٩٢٥ بدأت بارامونت فى شراء أو بناء دور سينما فخمة فى نصف دستة من المدن الكبرى، وبلغت الذروة بدار بارامونت التى تتسع لألفى مقعد، وقد افتتحت فى باريس عام ١٩٢٧ فى

موسم الأعياد المسيحية. وفى ذلك الحين نجد أن دور السينما الفرنسية الكبرى تطرح برامجها وهى تعرض فيلمًا واحدًا (استثنائيًا) مع فقرة من مسلسل أو جريدة سينمائية أو فيلم تسجيل قصير. ودار بارامونت قدمت مفهوم برنامج القائمة المزدوجة. زيادة على ذلك لقد تم تجهيزها لكى تنفق بسخاء على الدعاية، وفى أقل من عام حصلت على ١٠٪ من إجمالى دخل دور السينما فى باريس.

ورغم أن دللوك يمقت المسلسلات، فإن المسلسلات شكلت مكونًا مميزًا فى السينما الفرنسية، وأطلق شعبية تمامًا فى أواخر سنوات ١٩٢٠. وأصلاً هى اتّباع أثر الأنموذج الذى شيده فيولاد إبان الحرب ومسلسل "تيهمنيه" (١٩١٩) و"باراباس" (١٩٢٠) رجع فولياد نفسه إلى العصابات الإجرامية التى تعمل بقوة فى عالم وصفه فرنسيس لاكاسين على أنه "كابوس سائح عن الأماكن المثيرة". وقد اقتبس فولكوف مسلسل جول مدى "منزل الأسرار" (١٩٢٢) وقد ركز بالأحرى على رجل صناعة يعمل فى مجال النسيج "إيفان موجوكين" سُجن بتهمة زائفة على جريمة لم يرتكبها واضطر إلى أن يبرئ نفسه من خلال سلسلة من المنازعات المميتة مع منافس شيطانى. وهناك أنموذج آخر بدأ يتطور من الأفلام مثل مسلسل ديامانت – برجر "الفرسان الثلاثة" (١٩٢١)، ومسلسل فسكورت "ماتياس ساندروف" (١٩٢١). وقصة المغامرات المحلية أو التاريخية هى التى أمسك بها سابين وتالياس كأساس للمسلسلات الروائية السينمائية. وأبطال الحرب وقطّاع الطرق المغامرون من حقبة إما قبل أو بعد الثورة الفرنسية كانت تحظى بشعبية بوجه خاص. ومسلسل فسكورت "ماندرين" (١٩٢٤) على سبيل المثال يصور استغلال شخصية روبن هود (ماثوت) ضد مُلاك الأرض وجباة الضرائب فى إقليم دوفينيه. بينما مسلسل لوبرنس "زهرة التوليب" (١٩٢٥) ترتب تهديدًا تلو آخر ضد البطل اليتيم "تكاد قد نُفذت كلها فى سجن الباستيل" وأخيرا يكتشف أنه من صلب (رجل نبيل). ومع بعث مجتمع أرستقراطى إلى حد كبير والاحتفاء ببطل معارض شجاع ينتمى إلى ماض مفترض فيه أنه ماض مجيد ويصور التحول إلى المرحلة البورجوازية نجد مسلسلات شركة (سينيرومانس) لعبت أيضًا دورًا هامًا بعد الحرب فى مخاطبة المطلب الأيديولوجى الجمعى لاستعادة فرنسا وإعادة تشكيلها.

وذلك المشروع الأيديولوجى كان يحدد أيضًا من جهة الاستثمار الضخم للصناعة فى أفلام تاريخية. هنا – أيضًا – يوجد البعث الحافل بالحنين فى الغالب للحظات الماضية من المجد الفرنسى – والتراجيديا الفرنسية – منسوبة إلى عملية الاستعادة القومية وبعثها. وفيلم "معجزة الذئاب" – على سبيل المثال – يعود إلى أواخر القرن الخامس عشر عندما كان هناك شعور بالوحدة الوطنية يتشكل لأول مرة. وهنا، حيث الصراع المرير بين لويس الحادى عشر (شارل رولين) وأخيه شارل الجرىء يجرى تأمله وحلّه حسب الأسطورة على يد جين هاشيت، وبمقتضى قانون المعاناة والتضحية. وبطرح قانون مماثل فإن فيلم روسيل "البنفسجات البرية" (١٩٢٤) قد حول المغنية راكيل ملر من بائعة زهور بسيطة إلى نجمة أوبرالية فى باريس وموضع ثقة الإمبراطورة إيوجين، وكل هذا داخل الروعة المترفة فى عهد الإمبراطورية الثانية.

وبعد ذلك مالت الأفلام الفرنسية إلى التركيز إما على حقبة أو حقبتين من التاريخ الفرنسى أو على الموضوعات التى تشمل روسيا القيصرية. وبعضها تناول الحقبة نفسها المفضلة فى المسلسلات الروائية السينمائية كما فى فيلم "البؤساء" أو الفيلم الذى أعاد فسكورت إبداعه "الكونت دى مونت كريستو" (١٩٢٩) وهناك آخرون اتّبعوا مثال فيلم "معجزة الذئاب" كما فى فيلم جاستين "الحياة العجيبة لجان دارك" (١٩٢٨) بطولة سيمون جنفوا أو فيلم رينوار "مباراة فرسان القرون الوسطى" (١٩٢٨). وأكبر موضوعات فرنسية ذات تأثير كان "نابليون" و"مأساة جان دارك". وفى فيلم "نابليون" تصور جانس بونابرت الشاب (ألبرت ديودونيه) على أنه التحقق الأسطورى للثورة، نوع من الفنان الرومانسى متجسد. وآخرون مثل ليون موسيناك اعتبره فاشيستيا. وعلى أى حال اتفق الجميع على جرأة ابتداعات جانس الفنية – التجارب بحركة الكاميرا والتشكيلات السينمائية العديدة وخاصة فى النهاية الثلاثية الشهيرة. وفيلم "مأساة جان دارك" – بالمقابل – انحرف انحرافًا شديدًا عن التقاليد الخاصة بالجنس السينمائى. لم يركز درايير على مهرجانات العصور الوسطى، ولا على الأعمال الجريئة العسكرية التى قامت بها جان دارك، وقد تجسد هذا فى فيلم "الحياة العجيبة لجان دارك" فقد ركّز بالأحرى

على الصراعات الروحية والسياسية والتى تميز بها اليوم الأخير فى حياتها. وفيلم دراير الذى اعتمد على سجلات المحاكمة فى روان قد وثّق فى الوقت نفسه التفاصيل التى أبرزت من خلالها فالكونتى دور جان مما خلق تقدمًا رمزيًا للوجوه بلقطات قريبة، وكل هذا داخل استمرارية مكانية زمانية لا تنفصم بشكل غير عادى.

وعلى أى حال فإن عديدًا من المنتجات التاريخية الأكثر نجاحًا سمح للمهاجرين الروس بأن يحتفلوا – وأن ينتقدوا أحيانًا – البلد الذى هربوا منه. وفيلم "ميخائيل ستروجوف" وهو الفيلم التدشينى السينمائى العظيم اقتبس وأعد رواية المغامرات التى كتبها جول فرن عن أحد أفراد الحاشية فى البلاط القيصرى، والذى نفذ بنجاح مهمة خطرة فى سيبريا. ومقابل هذا نجد فيلم برنارد "لاعب الشطرنج" (١٩٢٦) الذى سجل ارتفاعًا كبيرًا فى شباك التذاكر فى دار سينما سال ماريفو، وهو يمثل انتصار الاستقلال البولندى عن الملكية الروسية قبل الثورة الفرنسية مباشرة. والأكثر روعة من ناحية الخيال فى الأسلوب عنها فيلم "كازانوفا" وهو فى إحدى حلقات المسلسل عن المغامرات يلتقى ويصاحب الإمبراطورة الروسية كاترين الكبرى. والأفلام الثلاثة هذه أظهرت روعة الديكورات والأزياء (من جانب إما إيفان لوتشاكوف وبوريس بلنسكى أو روبرت ماليت – ستيفنسن وجان بيريه) وكذلك اللقطات المكانية العجيبة (انجزها ل. – هـ. بوريل، ج – ب. مندفيللر وآخرون) سواء فى لاتفيا أو بولندا أو البندقية.

والميلودراما السوقية استمرت فائدتها فى تدعيم الصناعة لعدة سنوات بعد الحرب. فهى على سبيل المثال ساعدت تمثيليات تريستان برنارد لضمان الشهرة البدئية لابنه رايموند كصانع أفلام. وصناع الفيلم الميالون إلى مزيد من (الناحية الفنية) واصلوا أيضًا العمل داخل الوسط البورجوازى للميلودراما العائلية، وقد توسعوا فى نواحى التقدم التى تمت إبان الحرب، وغالبًا عن طريق السيناريوهات الأصيلة فيما قصده دولاك الذى كان أول من أطلق الاسم "الأفلام الانطباعية". وفى فيلم "أنا أتهم" (١٩١٩) وفى فيلم "العجلة" (١٩٢١) جرّب جانس تسلسل لقطات

قائمة على وجهات النظر الموجزة والأشكال المختلفة للمونتاج الإيقاعى (بما فى ذلك المونتاج السريع) ونماذج من التشكيل البلاغى من خلال تركيب الفيلم على نحو ترابطى. وقد فعل دولاك مثل هذا فى سلسلة الأفلام التى ركزت تمامًا على النساء من فيلم "السيجارة" (١٩١٩) إلى "موت الشمس" (١٩٢٢) وخاصة فيلم "السيدة بوديت المبتسمة" (١٩٢٣) وكانت الشخصية المحورية فيه قد وقعت فى فخ لا مهرب منه بزواج من بوراجوازى فى أحد الأقاليم. وربما كانت النقطة القصوى فى هذا التجريب هى التى كانت فى فيلم لوهربييه: "الدورادو" (١٩٢١) والذى أفرط فى استخدام الصور السينمائية والإستراتيجيات الخاصة بتركيب الفيلم (مع موسيقى مؤلفة خاصة) لاستثارة الحياة الذاتية لراقصة كباريه إسبانية هى سيبيللا (إيف فرانسيز) ويلغ الذروة فى خلفية مسرحية فى فيلم "رقصة الموت" بشكل مذهل.

ومع منتصف العقد نجد أن أسس الميلودراما السينمائية انحرفت من المسرح إلى الرواية، وعبر عدة أجناس فنية والبعض قد اقتفى أثر فيلم "اطلنطيد" والقصة من رواية بيير بنوا الشعبية وباقتباس قصص ألف ليلة وليلة "المثيرة" أو قصص روايات الفروسية والمغامرات فى المستعمرات الفرنسية وعادة فى شمال أفريقيا. والأخيرة شعبية بصفة خاصة فى أفلام متنوعة مثل فيلم جاستين "سيدة القصر من لبنان" (١٩٢٦) وفيلم رينوار "الأرض الخراب" (١٩٢٩). والآخرون استغلوا الذوق الفرنسى المحب للشطح الخيالى، وخاصة بعد نجاح مسلسل باكس مثل فيلم بواريه "المفكر" (١٩٢٠). وهذه الأنواع امتدت من القصة الساخرة لموسجوكين "المجمرة الملتهبة" (١٩٢٣) أو فيلم لوهربييه المثير الحافل بالشطح الخيالى "الراحل ماتياس باسكال" (١٩٢٥) وإعادة إنتاج فيلم اكلير "شبح مولين روج" (١٩٢٥) أو قصص الرعب مثل فيلم ابشتين "سقوط منزل حاجب المحكمة" (١٩٢٨).

وعلى أى حال فإن التطور الكبير فى جنس الميلودراما كان المشاهد العجيبة الحديثة فى الأستوديو؛ وهى نتاج العالمية الثقافية التى تميز الآن "الغنى الجديد" الحضرى فى معظم أوروبا، وهى هدف جديد للاستثمار الفرنسى فى الإنتاج

المشترك العالمي. وحسب ما يقوله جيراردتالون فإن هذه الأفلام تمثل "الحياة الطيبة" لجيل جديد وساعدت في تأسيس ما هو حديث أو حسب الموضة: الرياضة والرقص والعادات. وهذه "الحياة الطيبة" المشبعة تمامًا بأيديولوجية الرأسمالية الاستهلاكية جرى تمثلها في وسط يميل إلى محو خصوصية الثقافة الفرنسية. وعناصر المشهد الحديث للأستوديو يمكن رؤيتها في فترة مبكرة في فيلم بيريه "كوتجمارك" (١٩٢٣) لكن اللحظة المحددة جاءت عام ١٩٢٦ بعودة الاقتباسات من المسرحيات في فيلم هربييه "الدوامة" وفيلم بيريه "المرأة الجديدة" وذلك بتصوير المنتجعات الوثيرة والمطاعم الباريسية الأنيقة. وبعد ذلك اقتربت روعة الأستوديو الحديث من الهيمنة على الإنتاج الفرنسي. ومع هذا فإن بعض الأفلام وقفت ضد الحسّي من الملذات من فيلم هربييه الرائع (الطليعي) بشكل متعمد "اللاإنساني" (١٩٢٤) إلى إعداده الحديث لرواية زولا "المال" (١٩٢٨) وقد توفرت له إستراتيجيات أصيلة لحركة الكاميرا والتركيب الفيلمي، وهذا ساعد في نقد شخوصه الثرية ووسطه. وهناك نقد مماثل يميز فيلم ابشتين "٦,٥ × ١١" (١٩٢٧) وخاصة فيلمه الذي كانت ميزانيته صغيرة "المرأة الثلاثية الجوانب" (١٩٢٧) والذي جسّد أربع قصص متداخلة في ثلاث بكرات فقط.

والميلودراما (الواقعية) بالمقابل حققت تطورها طوال عقد السنين وظلت (فرنسية) تمامًا. وهناك شيئان بصفة خاصة يميزان هذه الأفلام: الشيء الأول هو أنها تحتفي عادة بالمناظر الطبيعية الخاصة أو الوسط، حيث المكان يبرز تصوير "الحياة الباطنية" لشخصية أو أكثر، وفي الوقت نفسه يشكل المكان حقولاً ثقافية للسياح. والشيء الثاني تلك المناظر الطبيعية أو الوسط موزعة بين باريس والأقاليم مستفيدة من تصوير بعض المساحات الجغرافية المعينة والثقافات المحددة، وغالبًا ممتزجة بحنين للماضي. وساحل إقليم بريتاني قدم أطروحة للأفلام ابتداء من فيلم لوهربييه "رجل البحار العالمية" (١٩٢٠) كانت موضوع فيلم فيولاد "فنسدمير" (١٩١٩) وفيلم أنطوان "الأرض" (١٩٢٠) وفيلم روبرت بودريوز "المدفأة" (١٩٢٢) وفيلم ديللوك "الفيضان" (١٩٢٤) وفيلم بواربيه "بريير" (١٩٢٤).

وهناك مجموعة أخرى من الأفلام (الواقعية) ركزت على (ما هو شعبى) فى الهوامش الاجتماعية – الاقتصادية للحياة الحضرية الحديثة فى باريس أو مرسيليا أو أى مكان آخر. وهنا من أجل (الدعبسة) السينمائية تبدو الطواحين الحديدية وأحياء الفقراء الخاصة للطبقة العاملة فى فيلم بوكتال "العمل" (١٩١٩)، ورعب البحار الخائف من الأماكن المغلقة فى فيلم ديللوك "الحمى" (١٩٢١)، وأسواق الشوارع فى فيلم فايديه "كرينكيبيل" (١٩٢٢)، والحانات ومنتزهات الترفيه الرخيصة فى فيلم ابشتين "القلب المخلص" (١٩٢٣). ورغم أن العدد تناقص إبان النصف الثانى من عقد السنين فإن العديد حقق معنى طيبًا بشكل محتمل، وخاصة فيلم دفيفنييه "زواج الآنسة بولمانس" (١٩٢٧) والذى صُور فى بروكسل، وإنتاج بينوا – ليفى/ ابشتين لفيلم "قشرة الخوخ" (١٩٢٨) الذى وضع الشوارع القذرة الرطبة، شوارع مونتمارتر متجاورة مع الهواء الصحى فى مزرعة فى شارموت – سور – باربويز. وربما أكثر الأفلام طليعية من هذه الأفلام المتأخرة فيلم كرسانوف الشاعرى بوحشية "فيلمونتانت" (١٩٢٥) مع ناديا سيليز سكايا وألبرتو كافالكانتى. والقصص التى تشبه السرد التسجيلى عن زوار الوهم عند الناس فى فيلم "لا شيء سوى الساعات" (١٩٢٦) وفيلم "حمى البحر" (١٩٢٧).

وهناك جنس سينمائى واحد أخير هو الكوميديا، وظلت تتأسس بصلابة فى المجتمع الفرنسى. وفى سنوات ١٩٢٠ بدت أقل شؤمًا عما كان الأمر فى سنوات الحرب. وفيلم "المقهى الصغير" (١٩١٩) وهو إعداد قام به برنار لكوميديا والده الشعبية وبطولة ماكس ليندر (وكان قد عادا مؤخرًا من الولايات المتحدة الأمريكية) حقق نجاحًا كبيرًا، ومع هذا فشل فى توليد المزيد من الأفلام. وكان هناك مسلسل روبرت سيدرو عن الكوميديات الشعبية من إعداد فولياد الساحر لفيلم "الصبى الباريسى" (١٩٢٣). ولكن لم يحدث إلا فى عام ١٩٢٤ أن تم تجديد رائع للكوميديا السينمائية الفرنسية، وأخذت تشق طريقها بشكل ساخر من شركة المهاجر الروسى الباتروس. والأنموذج البدئى للبناء الكوميدى هو تشكيل المواطن المحلى الساذج الذى يصل إلى العاصمة المعقدة كما فى فيلم فولكوف "الظلال العابرة" (١٩٢٤). والنوع الآخر هو تحول العصابات الأمريكية، وحتى الشخصيات إلى جو المسرح

الفرنسى كما فى مسلسل ألباتروس "نيقولاس ريمسكى" أو فى الرواية السينمائية "الحب والتفجرات" (١٩٢٦) من إخراج كولومبية وبطولة ألبرت بريجيان. وعلى أى حال فإن الأوسمة الحقيقية نالها اكلير لإعداد الباتروس لأيوجين لابيتش فى فيلم "قبعة القش الإيطالية" (١٩٢٧) وفيلم "الجبناء" (١٩٢٨) مع طاقم تمثيل تجميعى يضم بريجيان وبيير باتشيف وجيم جيران. وأول فيلم لاكلير يشكل كوميديا المواقف الأصيلة بمزج زواج اثنين مع مراهق لينتج هجومًا حادًا على الحقبة البورجوازية من خلال أنموذج مبهج للملاحظات البصرية الدقيقة. والذى يكاد يكون قد شكل نجاحًا هو فيلم فايدر "النبلاء الجدد" (١٩٢٨) الذى أثار ثائرة الحكومة الفرنسية لا بسبب ما فيه من سخرية تجاه موظف فى اتحاد العمال (قام به بريجيان)، بل بسبب ما يسمى التصوير الحافل بالاحتقار للمجلس القومى من النواب. وأخيرًا كان هناك إعداد رينوار لفيلم "الاسترخاء" (١٩٢٨) وقد موّله برونبرجر الذى يحول الكوميديا الشعبية عن ثكنات الجيش إلى هجائية اجتماعية شديدة، فيحرض سيدًا بورجوازيًا واثقًا من نفسه، وإن كان بلا تأثير ضد خادمه صاحب القلب الكبير المتلعثم، وقد مثل الدور باقتدار غريب ساخر ميشيل سيمون.

ومع نهاية العقد بدت الصناعة السينمائية الفرنسية أنها تُكِنُّ اهتمامًا أقل فى إنتاج ما يسميه ديلوك أفلامًا فرنسية لها نوعية خاصة. وبينما نجد أن الفيلم التاريخى يشيد كثيرًا مناطق من الماضى، فإن الروعة الحديثة فى الأستوديو كانت تشيد أرضًا محايدة للاستهلاك السلعى الرائج المحايد العالمى من أجل (الثرى الجديد). والفيلم (الواقعى) وحده والفيلم الكوميدى يقدمان شيئًا فرنسيًا عما هم كائنون عليه – إن لم يكن كما يودون أن يكونوا عليه: الفيلم الواقعى يركز على ما هو هامشى، والفيلم الكوميدى يركز على ابتعاث السخرية. ومع تطور الفيلم الناطق نجد أن كلا الجنسين السينمائيين قد ساهما حتى أكثر فى استعادة الشعور (بالفرنسة) للسينما الفرنسية. ومع هذا فهل هذه (الفرنسة) مشبعة على غرار الحنين للماضى بشكل أقل من الرصيد الساحر من العلامات والحركات والأغنيات التى أخذ موريس شيفاليه على عاتقه أن يجعلها شعبية حتى فى الولايات المتحدة الأمريكية؟

المراجع

Abel, Richard (1948), French Cinema: The First Wave, 1915 – 1929.

- (1988), French Film Theory and Criticism: A History/ Anthology, 1907 – 1929.

- (1993), The Cine Goes to Town: French Cinema, 1896 – 1914.

Bordwell, David (1980), French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style.

Chirat, Raymond, and Ieart, Roger (eds.) (1984), Catologue des films francais de long metrage: films de fiction, 1919 – 1929.

- and Le Roy, Eric (eds.) (1994). Le Cinema francais, 1911 – 1920.

Clair, Rene (1972), Cinema Yesterday and Today.

Delluc, Louis (1919), Cinema et Cie

Epstein, Jean (1921), Bonjour Cinema.

Guibbert, Pierre (ed.) (1985), Les Premiers Ans du Cinema francais.

Hugues, Philippe d', and Martin, Michel (1986), Le Cinema francais: le muet.

Mitry, Jean (1967), Histoire du Cinema, i: 1895 – 1914.

- (1969), Histoire du Cinema, ii: 1915 – 1923.

- (1973), Histoire du Cinema, iii: 1923 – 1930.

Moussinac, Leon (1929), Panoramique du Cinema.

Sadoul, Georges (1951), Histoire generale du Cinema, iii: Le Cinema deviant un art, 1909 – 1920 (Pavant guerre).

- (1974), Histoire generale du Cinema, iv: Le Cinema deviant un art, 1909 – 1920 (La Premiere Guerre Mondiale).

- (1975a), Histoire generale du Cinema, v: L'Art muct (1919 – 1929).

- (1975b), Histoire generale du Cinema, vi: L'Art muet (1919 – 1929).

ماكس ليندر
(١٨٨٢ – ١٩٢٥)

لقد كان ماكس ليندر واحدًا من أكبر الفنانيين الكوميديين موهبة فى تاريخ فنون التمثيل. ولقد حاول شارلى شابلن أن يرسم له صورة فى أوائل سنوات ١٩٢٠ فأسماه "الأستاذ – الذى أدين له بكل شيء"؛ ومما لاشك فيه أن أسلوب ليندر وتقنيته كان لهما تأثير بالغ على شابلن، كما كان لهما بالفعل تأثير على أى كوميدى سينمائى آخر يسير على نهجه سواء كان واعيًا بهذا أم لا.

لقد وُلد باسم جبرييل لفيل من أسرة فلاحية بالقرب من بوردو. ولقد جذبه المسرح منذ الطفولة. وقد درس فى كونسرفتوار بوردو، ومثّل فى بوردو، وبعد ذلك مثّل فى باريس مع شركة أميجو. وفى عام ١٩٠٥ بدأ يحصل على أجسر بالعمل نهارًا فى أستوديوهات باتيه. والخجل من العمل فى السينما كان يتم إخفاؤه باسم فنى هو ماكس ليندر. وفى خلال عامين سجل علامته المميزة ككوميدى خفيف. وعندما كان الكوميدى العظيم الأول فى شركة باتيه، وهو النجم أندريه ديد يعمل فى الأستوديوهات الإيطالية فى تورين بدأ ليندر يضطلع بدور البطولة فى مسلسلاته. وأول هذه الأفلام كان عملاً تجريبيًا، ولكن إبان عام ١٩١٠ تحددت شخصية ماكس بشكل سريع.

وبينما كان نجوم الكوميديا الآخرون فى هذه الحقبة – بصفة عامة – مهووسين ويؤدون حركات غريبة، تبنى ليندر شخصية ممثل كوميدى شعبى شاب نحيل وأنيق وله شعر مصقول وشارب مشذب وقبعة حريرية لامعة لا تخطئ وتنجو من كل الكوارث. ولقد كان ماكس داهية، وبصفة عامة اكتشف طريقة عبقرية من بين العديد من الحركات، والتى وجد نفسه فيها وعادة نتيجة الكياسة الشديدة تجاه الشابات الصغيرات. ولقد تصور ماكس الكوميديا فى التناقض بين احتفائه باللطافة والمغامرات المستخفة أو المذلة التى تحط من شأنه.

ورغم تدرّبه فى المسرح كان مراعيًا بالفعل للطبيعــة الخاصــة بالــسينما وأدرك الإمكانية التى تقدمها فى رهافة التعبير. وكانت لديه موهبة النزعة الطبيعية فى الأداء. وهو يجد أن كل حركة هى فى جوهرها تكون صادقة بالنسبة للحيــاة. ونحن نضحك على مآزقه؛ لأننا نعرف تمامًا كيف يشعر.

وليندر المبتكر بشكل لا يستنفد كانت لديه ألمعية فى اختــراع تنويعــات لا تنتهى عن موضوع أساسى من الموضوعات. وفى الفيلم الجليــل "مــاكس يأخــذ حماما" (١٩١٠) واضح أن عملية أخذ حمام بسيط تسبب مشكلات تنــشأ إلــى أن يُحمل ماكس – وهو لايزال فى الحمام – عبر الشارع على الأكتاف فى موكب من رجال الشرطة وماكس يغنّى وهو يميل ويمد يده لسيدتين مارتين من معارفه.

ولقد بلغ ماكس ذروة شعبيته فى السنوات التــى ســبقت مباشــرة الحــرب العالمية الأولى عندما أصبحت جولاته العالمية تظهره وكأنــه شخــصية ملكيــة. وصحته كانت آخذة فى الضعف بشكل دائم من جراء جراح أصابته وهو يحــارب فى جبهة القتال إبان الحرب. وقد تقبل عقدًا من شركة إساناى لكــى يتوجــه إلــى الولايات المتحدة الأمريكية ليحل محل شابلن، وفشل أفلامه هناك (يرجع إلى حــد كبير لمحاولات إساناى القبيحة لاستخدامه للحط من شأن شابلن الذى كان صــديقًا شخصيًا له). وكانت هذه ضربة أخرى لروحه المعنوية.

وبتشجيع من شابلن عاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢١ وأبــدع ثلاثة أفلام روائية ظلت هى روائعه: "سبع سنوات من الحــظ الــتعس" (١٩٢١)، "كونى زوجتى" (١٩٢١) والمحاكاة الساخرة لفيلم دوجلاس فيربــانكس "الفرســان الثلاثة" ويأتى فيلمه هو بعنوان "الثلاثة يجب أن يــصلوا إلــى هنــاك" (١٩٢٢). وعندما قوبلت هذه الأفلام أيضًا ببرود عاد ماكس إلى فرنسا لا لــشىء إلا ليجــد شهرته حتى هناك قد انهارت من جراء شابلن. وسقط ضــحية الكآبــة الــسوداوية التقليدية لدى رجل الكوميديا.

رغم هذا واصل العمل فأبدع فيها كوميديا رعب مخيف "طلبا للمعونات!" (١٩٢٣) مع آبل جانس. وتوجه إلى فيينا ليصور فيلم "ملك السيرك" (١٩٢٤). ولم تتناقص ألمعيته الكوميدية، لكن حياته كانت تتحرك بسرعة نحو المأساة.

وفي عام ١٩٢٢ أصبح مفتونًا بنينيت بيترز البالغة من العمر ١٧ عامًا، وقد تزوجها. ولقد تعرض للاضطرابات وأمضى فترات في مصحة وأصبح فريسة الغيرة المرضية. وقد وُجد هو ونينيت ميتين في غرفة فندق صباح أول نوفمبر ١٩٢٥ وقد استنتجت ابنته مود ليندر أنه أغرى نينيت أن تتناول مخدرًا ثم قطع شرايينها وقطع شرايينه.

ديفيد روبنسون

مختارات من الأفلام

La Premiere Sortie d'un collegian (1905), Les Debuts d'un patineur (1907), Max prend un bain (1910), Les Debuts du Max an cinema (1910), Ma victime de quinquina (1911), Max veut faire du theatre (1911), Max professeur du tango (1912), Max toreador (1912), Max pedicure (1914), Le Petit Café (1919), Au secours! (1923).

In USA

Max in a Texi (1917), Be my Wife (1921), Seven Years Bad Luck (1921), The Three Must-Get-Theres (1922).

المراجع

Linder, Maud (1992), Les Dieu du cinema muct: Max Linder.

Mitry, Jean (1966), Max Linder.

Robinson, David (1969), The Great Funnies: A History of Film Comedy.



إيطاليا: المشهد السينمائى والميلودراما

بقلم: باولو تسرتشى يوساى

بدأ الإنتاج السينمائى فى إيطاليا متأخرًا نسبيًا بالمقارنة مع الأمم الأوروبية الأخرى. وأول فيلم روائى "الاستيلاء على روما" (٢٠ سبتمبر ١٨٧٠) لفيلوبتر البيرينى، وقد ظهر عام ١٩٠٥. وفى ذلك الوقت كانت فرنسا وألمانيا وبريطانيا والدينمارك متقدمة فى هذا المضمار عن ذى قبل. وعلى أى حال فبعد عام ١٩٠٥ تزايد معدل الإنتاج زيادة كبيرة فى إيطاليا حتى إنه فى الأربع سنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى احتلت إيطاليا مكانتها كواحدة من القوى الكبرى فى السينما العالمية. وفى الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩٣٠ تم توزيع حوالى ١٠ آلاف فيلم – لم يبق منها سوى ١٥٠ فيلمًا – وقامت بتوزيعها أكثر من ٥٠٠ شركة إنتاج. ومن الحق أن غالبية هذه الشركات لم يمتد وجودها إلا لفترة وجيزة وأن كل قوى التمويل فى الأغلب كانت مركزة فى أيدى دستة شركات على الأرجح غير أن الأرقام تعطى مع هذا مؤشرًا جليًا على الازدهار فى هذا المجال فى بلد رغم كثافة سكانه (حوالى ٣٣ مليون نسمة فى عام ١٩٠١) تخلفت عن الركب عن بقية أوروبا فى إطار التطور الاقتصادى.

وتاريخ بواكير الإنتاج السينمائى فى إيطاليا يمكن تقسيمه إلى حقبتين. عقد من السنين من التوسع (١٩٠٥ – ١٩١٤). وفى هذه الحقبة وحدها تم إنتاج حوالى ثلثى العدد الكلى من الأفلام فى مرحلة السينما الصامتة. وأعقبت هذا خمس عشرة سنة من التدهور التدريجى بعد الانهيار الفجائى فى الإنتاج مشاركة فى هذا كل أوروبا إبان الحرب. وفى عام ١٩١٢ كانت هناك فى المتوسط ثلاثة أفلام يجرى إنتاجها يوميًا (المجموع الكلى ١١٢٧ فيلمًا وتعترف بأن العديد منها أفلام قصيرة). وفى عام ١٩٣١ لم يتم إنتاج سوى فيلمين روائيين فحسب طوال ذلك العام.

البدايات الأولى

إن تراث الاستعراض الفخم البصرى له جذور تاريخية عميقة فى إيطاليا. وجوانب منه، والتى هى هامة بصفة خاصة بالنسبة لما قبل تاريخ السينما تشمل وسائل الترفيه فى العروض الجوالة – من (العالم الجديد) فى أواخر القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، وأشكال الفضول العلمية التى وثقها ريكو فى دراسته عام ١٨٧٦ بعنوان "تجارب فى فن التصوير". وفى هذا السياق يأتى أول ظهور "فن التصوير السينمائى عند لوميتير – فى أتيليه لوليير للتصوير الرومانى يوم ١٣ مارس ١٨٩٦، وقد تسبب فى رد فعل مثير. وهذا الابتكار الفرنسى الجديد امتد إلى نابولى وتورين وتدريجيًا إلى عديد من المدن الأخرى. وكان هناك نجاح ملحوظ أقل فى كرونوفوتجراف دمنى والثيوتروجراف عند روبرت و. بول وأجهزة أديسون.

ولما تضاعفت مبادرات التوزيع جعلت (جمعية لوميير) من وجودها مسألة يستشعرها الناس بفضل أربعة مصورين: فيتوريوكالسيتى، فرانشيسكو فليسيتى، جوسيبى فيليبى، ألبرت بروميو. ومع وجود الوقائع اليومية المصورة والمناظر من الحياة الواقعية تواجدت أيضًا أفلام روائية قصيرة لإيتالوبا تشيونى الذى صنع الكاميرا الخاصة به عام ١٨٩٦ مع أخيه أنريكو وفنان المنوعات ليوبولد وفريجولى الذى استخدم اسم سينما توجراف (أعاد تسميتها لتكون فرجوليجراف) لإعادة تقديم انطباعات سريعة التغير مما جعله مشهورًا فى جميع أنحاء أوروبا. ولكن هذه الجهود كانت جهودًا منعزلة لم تسهم إلا بالقليل جدًا فى مشروعات ثابتة مجدية تجاريًا. لهذا فبالنسبة لمعظم العشر سنوات فإن دمج السينما فى إيطاليا كان يتوقف على قيادات متفرقة يتخذها مقدمو العروض الرُحّل عن طريق مصورين أصبحوا مديرين هواة وعن طريق مُلاّك نوادٍ متنوعة أو مقاهى الكونشرتات.

ولم يحدث إلا بعد عقد من السنين تقريبًا. بعد عام ١٨٩٦ أن تجمعت هذه العناصر المشتتة لإنشاء عدد من شركات الإنتاج قائمة على قاعدة أكثر صلابة. وعدد من هذه الشركات اكتسب بسرعة دورًا رياديًا فى مجالها. ففى روما كان هناك أستوديو البرينى وسانتونى (١٩٠٥) الذى غير اسمه إلى سينس فى أبريل ١٩٠٦. وفى ميلانو كانت هناك شركات يملكها أدولفو كرونتشة ولوقا كومريو (والأخير أصبح سافى – كومريو فى ١٩٠٨ ثم أفلام ميلانو فى أواخر ١٩٠٩). وفى تورين التى كانت العاصمة الحقيقية للسينما الإيطالية فى فترة إبداعها جاءت شركة أمبروزيو (١٩٠٥) وتأسست أكويلا فيلم على يد كاميللو أوتولنجى (١٩٠٧) ويسكوالى وتمبو (١٩٠٩) وكارلوروسى وشركاه تكونت فى عام ١٩٠٧ وتغير اسمها ليصبح الفيلم الإيطالى فى مايو ١٩٨٠ بناء على توصية من جيوفانى باسترونى وكارلوسيامنجو.

السينما اللاروائية والكوميديا وروما القديمة

إن هيمنة فرنسا على سوق الفيلم الإيطالى أدت إلى أزمة خطيرة فى موطن الصناعة الوليدة مع بواكير عام ١٩٠٧. والشركات التى تأسست حديثًا ناضلت لتجد منافذ توزيع ملائمة لعملها، واستجابت بتبنى إستراتيجية تستهدف استغلال الشعبية التى تتمتع بها ثلاثة أجناس سينمائية بصفة خاصة: الأفلام التاريخية، والأفلام التسجيلية، وفوق كل شيء الأفلام الكوميدية التى كان الطلب عليها من العارضين يتنامى بمعدل كبير. وشركات كومريود أبروزيو وإيتا لاوسينس طورت كلها سياسة عنيفة فى صناعة الأفلام التسجيلية والأفلام الواقعية المستمدة من الحياة، وبعثت بصناع الفيلم المتخصصين إلى مناطق الجمال الطبيعى التى لم تكن قد غطتها بعد شركات باتيه وإكلير وجومونت، وكذلك للمناطق المعرضة للكوارث الطبيعية (مثل كالابريا وصقلية بعد زلزال ١٩٠٩). ومن الجدير أن ننوه بصفة خاصة بجيوفانى فيتروتى الذى عمل لشركة امبروزيو فى إيطاليا والخارج، وروبرتو أوميجنا الذى بدأ مع شركة أفلام ميلانو مهمة فنية فى إطار التسجيلات

العلمية والتى استمرت لعدة عقود من السنين. ولم يكن من غير المعتاد أن يجد فى هذه الأفلام غير الروائية عناصر هامة للإبداع التقنى. ففى فيلم "جزيرة رودس" (١٩١٢) نجد المنظر الأخير بإطلاق مدفع يحول هذه الجزيرة إلى ذريعة للدعاية الاستعمارية يتدفق الفيلم فجأة بألوان الأحمر والأبيض والأخضر، وهى ألوان العلم الإيطالى. وهناك فيلم مجهول الهوية أبدعه أمبروزيو ربما حوالى عام ١٩١٢ وعرف بعنوان مصطبغ بسفر الرؤيا وهو "للقديس لوقا" وفيه لقطات مع شاشة منقسمة إلى عدة قطاعات متباينة.

وفى مجال الكوميديا كانت الاستجابة الإيطالية للتأثير المهيمن للغاية للكوميديا الفرنسية هى مبادرة قام بها جيوفانى باسترونى والذى سافر إلى باريس عام ١٩٠٨ لكى يغرى ممثلاً مشهورًا جدًا ليعود معه إلى تورين. والكوميديان الرئيسيان اللذان تستخدمهما شركة باتيه كانا ماكس ليندر، الذى كان فى طريقه للحضور حتى لو لم يكن قد وصل بعد إلى ستاردوم، وأندريه ديد (اسم الشهرة لأندريه تشابيوس) والذى عمل لفترة تدريب قصيرة تحت إمرة جورج ميلييه قبل أن ينتقل إلى شركة باتيه، ويحقق نجاحًا فى دور بوارو. وباسترونى اختار ديد وغير اسمه إلى كريتنتى (أو فولشيد فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية). ومن يناير ١٩٠٩ فصاعدًا قدم سلسلة من حوالى ١٠٠ تمثيلية كوميدية قصيرة، والتى لم تتوقف إلا بسبب عودة الممثل المؤقتة إلى فرنسا (١٩١٢ – ١٩١٥) وختم عمله عام ١٩٢١ بالفيلم الروائى "الإنسان الآلى" لشركة أفلام ميلانو.

والمقومات الرئيسية للنجاح الظاهرى على نطاق العالم الواسع الذى تمتع به ديد من ١٩٠٩ إلى ١٩١١ هو الاستخدام السريالى للخدع البصرية وتسارع الإيقاع المحموم النمطى فى كوميديات المطاردة. وكان ديد يشتهر بخطوته الطائشة التى تكاد تكون هستيرية والتحطيم النسقى لما يمكن أن يحفظ به من حركة مع المنطق المعكوس. وعمل أندريه ديد بهذه الأمور يشكل أنموذجًا فوضويًا لكى يغير من طابع الكوميديا الحضرية عن الواقع اليومى. وكان مثاله موضع اتباع من جانب كل فرد فى الشركات الكبرى فى العصر، وهذا شكل متحفًا من حوالى أربعين

شخصية من العبقريات والحظوظ المختلفة. وأهم الشخصيات من بينهم فنانو السيرك فرديناند جيلوم (فى شخص توتولينى فى شركة سينس ١٩١٠ – ١٩١٢ وفى شخص بوليدور لشركة باسكوانى ١٩١٢ – ١٩١٨) ومارسل فابر (فى شخص روبنيت لشركة أبروزيو ١٩١٠ – ١٩١١) ورايموندفران (أوْفارو) (فى شخص كرى – كرى لشركة سينس ١٩١٢ – ١٩١٦) وقد حطوا أيديهم على الرصيد السابق من أعمال المهرجين فى صناعة الكوميديات السينمائية. وبعضهم – مثل كرى كرى – أبدعوا مبتكرات بصرية ومواقف أصيلة كانت أحيانًا تتصاعد إلى أشكال أكثر تعقيدًا فى الإخراج.

وتطور الخيط الثالث فى الإنتاج الإيطالى فى هذه الفترة كان قائمًا على إعادة بناء أوساط وشخوص تاريخية من اليونان قديمًا وروما إلى العصور الوسطى إلى عصر النهضة، وبشكل أقل إلى القرن الثامن عشر والحقبة النابوليونية. والتيار تجاه هذا النوع من الإنتاج المستمَد فى جانب منه من النماذج الفرنسية (شركة فيلم دارت الإيطالية قد أسسها باتيه عام ١٩٠٩) كان ناجحًا مع الجماهير الإيطالية كما واجه أيضًا ردود أفعال طيبة فى الخارج. ونجاح الجنس السينمائى الجديد أصبح ظاهرة ثقافية هامة مع إنتاج "سقوط طروادة" (١٩١١) من إخراج جيوفانى ماسترونى وروماتول بوجنتو لشركة إيطاليا فيلم. ورغم الاستقبال العدائى من جانب النقاد الإيطاليين، فإن الفيلم قد جرى الاحتفاء به باستحسان جماهيرى لا مثيل له فى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وقد استلهم فى بناءاته الرائعة المشهدية للعمارة الكلاسيكية، وقد استخدم عمق المجال لا مجرد المكان ذى البعدين وتوقاناته الشديدة للعظمة الفنية.

القوة والمجد

مثل هذا التوقان الذى يرقى لمصاف الفن شكّل أساس معظم الفترة الناجحة فى تاريخ السينما الصامتة الإيطالية التى رغم مصادرها المتواضعة نسبيًا والمتاحة لمبدعيها دبّرت أمورها لضمان مكانة مستحقة بين القوى الكبرى فى أمم الإنتاج

العالمى بين ١٩١١ و ١٩١٤ وتعزّز التقدم بالعون القادم من جيل جديد من أرباب العمل وبجذورها فى الأرستقراطية أو فى عالم المال الكبير والأعمال الكبيرة، والذين تسنّموا دور الرواد ممن وضعوا الأسس لنسق إنتاج وطيد ولم يكن هذا إلا من سنوات قليلة سابقة.

هؤلاء الأعضاء من الطبقات صاحبة الامتيازات اشتغلوا على ثروات هائلة لكى يقفوا مثل هذه الهواية الممتازة كصناع أفلام. لكن إسهامهم لم يكن فحسب إسهامًا اقتصاديًا فى طبيعته. فقد غرسوا أيضًا غريزة للوطنية والنزعة الخيرية وقد ألحوا على الإمكانية الكامنة فى الصورة المتحركة كأداة للتربية الخلقية والثقافية للأمة التى كانت لاتزال أمية فى جانب كبير منها. وسواء للأحسن أو للأسوأ زوّدوا صناعة الفيلم الإيطالية بالتعزيز من رجال الأعمال وأرباب المال، وهذا كان غائبًا بشكل كبير عند الممارسين الأول الذين كانوا يعملون بتلقائية وبالهواية.

والفيلم الروائى الطويل الكامل وقد تشجع بالرسالة التعليمية لنصرائه قد ظهر فى إيطاليا فى فترة أسبق عما هو فى معظم الأقطار الأخرى. وفيلم (الصليبيون) (١٩١١) لأنريكو جونسونى كان طوله مئة متر. وفيلم "الجحيم" لدانتى من إنتاج شركة أفلام ميلانو أخرجه فرنشيسكو بورتولينى وأدولفو بادوفان بالتعاون مع جويسيبى دى ليجيور واستغرق عامين لإنتاجه واعتبر فيلمًا طويلاً جدًا فقد بلغ طوله ١٣٠٠ متر.

وفى خلال فترة زمنية قصيرة فإن التيار نحو الإنتاج الفخم الرائع العظيم أنتج فيلمين باهظى التكاليف وهما يدوران فى روما القديم وكان قد قُدّر لهما أن يكون لهما تأثير هائل على تطور الإنتاج السينمائى وهما: "آخر أيام بومبينى" (أمبريوزو، ١٩١٣) من إخراج اليوتيرو رودولفى وطوله ١٩٥٨ مترًا، وبلغ طاقم الممثلين المئات بدون مبالغة. وفيلم "كوفاديس" (شركة سينس، ١٩١٣) من إخراج أزيكو جونسونى وطوله ٢٢٥٠ مترًا، ولم يتفوق عليه أى فيلم سوى الفيلم الدينماركى (أطلنطيد) (نورديسك، ١٩١٣) لأوجست بلوم (وطوله ٢٢٨٠ مترًا فيما عدا العناوين الفرعية). وفيلم "آخر أيام بومباى" تفوق على النجاح الكبير فى

الولايات المتحدة الأمريكية لفيلم "سقوط طروادة" حتى إن موزعًا أمريكيًا هو جورج كلاين حدث له إغراء بأن يبدأ فى إنشاء شركة إنتاج خاصة به – فوتودراما أوف إيطالى – مع أستوديو كبير فى جروجليا سكو بالقرب من تورين. ومخاطرته الشجاعة فشلت لنشوب الحرب، لكنها تصور بشدة قوة الجاذبية التى مارستها السينما الإيطالية فى السنوات المفضية إلى عام ١٩١٤.

وتمجيد الجنس السينمائى التاريخى تم الوصول إليه مع فيلم "كابيريا" (إيطاليا فيلم، ١٩١٤) لجيوفانى باسترونى، وهو فيلم يرمز إلى ذروة إنجاز السينما الصامتة فى إيطاليا. إن الدراما العظيمة التى تقوم ضد خلفية الحروب القرطاجنية بين روما وقرطاجنة كانت إلى حد كبير هى التى تشكّل أكبر فيلم تم الإنفاق عليه بسخاء فى هذه الحقبة وكان باسترونى وهو إنسان موهوب، لكنه شخصية زاهدة كان أول منتج يلتقط الحاجة إلى وجهة نظر إدارية قوية بالنسبة للإنتاج السينمائى. وهو على عكس المنتجين الآخرين فى هذه الحقبة كانت خلفيته متواضعة: لقد بدأ حياة عمله ككاتب حسابات، لكنه تأتّى له أن يصل إلى أن يجمع أسلوبه الشبيه بالعمل مع الرؤية الفنية الأصيلة. لقد حاول أن يبدع إمكانيات فنية جديدة مثل كاميرا للهواة مصممة بشكل يسمح لها بالتقاط أربعة أفلام منفصلة مع استعمال عدسة ٣٥ مليمترًا، وهو الذى ابتدأ الفيلم المقسم إلى أربعة أقسام، وابتدأ اللقطات بطريقة التجسيم و"الألوان الطبيعية" التى حولها لفيلم "كابيريا" ولكن دون نجاح. وكان لديه رأس مال من المعرفة الفنية لشركته بتأجير خبير من شركة باتيه كانت قوته تكمن فى التأثيرات الخاصة وهو سيجموند دى شومون. ولقد جعل شركته تُعرف فى عام ١٩١٠ بتبنيها مجموعة صارمة وفعّالة من التنظيمات جرت كتابتها بالتفصيل ووُزعت على جميع العاملين. وأخيرًا ضمن قاعدة مالية قوية بفضل نجاح كوميديات أندريه ديد وعدد من أفلام "الإثارة" مثل فيلم "يتجريس" لفينسنزوس. دينتروت وتم إنتاجه فى عام ١٩١٣، واستلهم نجاح المسلسل الفرنسى "فانتوماس" من إخراج لويس فويلاد. وكل هذه العناصر أوجدت لباسترونى فرصة تطوير وتوسيع فى الميادين الصورية والمعبرة للبحث.

ومن النتائج الأولى لهذا الطموح فيلم "الأب" (سينوزكاريا و/ أو دانتى تيستا، ١٩١٢) وفيه نجد الممثل المسرحى العظيم ارميتى زاكونى يظهر أمام الكاميرا لأول مرة. بل إن الهدف الأكبر لفيلم "كابيريا" هو الحصول على تشارك وعون أكبر شخصية ثقافية شهيرة فى هذه الحقبة ألا وهو جبرييل دانونزيو. وقد وافق دانونزيو على أن يكتب عناوين فرعية للفيلم، بل لقد قبل حتى أن يكون هو مؤلف الفيلم. وعلى أى حال فإن فيلم "كابيريا" فيما يتجاوز أصداءه الأدبية وجهازه المعمارى العظيم يقدم حلولاً أسلوبية وتقنية مما جعل منه عملاً رائدًا طليعيًا. وفوق كل شيء، لقد كرر استخدام اللقطات الطويلة المليئة بالخدع السينمائية التى تتحرر عبر المشهد. ورغم أن هذه الأمور سبق مشاهدتها فى أفلام أسبق ومنها "النشال الحائر" (باتيه، ١٩١٧) فإن فيلم "تقول نفس امرأة" (إنتاج خاجونكوف/ باتيه، ١٩١٣) هو بطولة يفجينى باير. وفيلم "التناسخ" (شركة سينس، ١٩١٣) لجيوليو أنامورو؛ واللقطات القائمة على الخدع السينمائية فى فيلم (كابيريا) تؤدى وظيفة روائية حاسمة وتعبيرية، وقد تم تصويره وفق نسق مركب من الخدع، وهذا أتاح الفرصة لحركات الكاميرا المركبة الملحوظة.

ومع ظهور الفيلم الروائى الطويل مرت صناعة الفيلم الإيطالية بتحول أكبر. والعارضون لكى يجنوا ربحًا من عروض عدد أصغر من الأفلام توسعوا فى قاعات العرض وارتفعت أثمان التذاكر وهكذا، وبالتالى بدأت مطالب المخرجين. ومع عرض رائع شعبى مصمم فى جانب كبير منه لجماهير الطبقة الوسطى فإن السينما أصبحت شكلاً ترفيهيًا مصطبغًا بصبغة الطبقة الوسطى. وهذا الموقف عجل المنافسة بين الشركات والتى نمت بشكل كبير بعد عام ١٩١٥ مما حرف مركز الإنتاج من الشمال (تورين وميلانو) إلى روما ونابولى فى تحدٍّ لاحتكار الشركات الأكبر، وأعاق أى تضامن لقاعدة الإنتاج المشكلة حديثًا. و(نظام الأستوديو) الوليد فى السنوات التى تلت عام ١٩١٩ قد حل محله تفتيت متنام للصناعة.

ومن آثار هذا الموقف الجديد لما في كل أقطار صناعة الفيلم الكبرى الأخرى هو تدهور الفيلم التسجيلي والفيلم القصير الكوميدي ومن هذه اللحظة اقتصر على أن يصبح مجرد ملفات أرشيفية مبرمجة. وبالعكس، كانت هناك زيادة حادة في المنتجات الضخمة التي استهدفت بقاء ما جرى الاعتقاد فيه بأنه ذروة المُثُل مثل استثارة الروح القومية أو القيم الدينية. وفي غمرة نجاح فيلم "كوفاديس" ظهر أنريكو جوتسوني كأخصائي في العرض التاريخي من خلال مسلسلات من الدراما الضخمة التي تقع أحداثها في روما القديمة مثل فيلم "أنطونيو وكليوباترا" (شركة سينس، ١٩١١) وفيلم "يوليوس قيصر" (شركة سينس، ١٩١٤) وفيلم "فابيولا" (شركة بالاتينو فيلم، ١٩١٨) أو في العصور الوسطى (صورة جديدة لفيلم "القدس محررة"، شركة جوتزوني فيلم، ١٩١٨) أو في فترة الحروب النابوليونية بفيلم "صناعة الأبطال" حسب العنوان الإنجليزي أو "من أجل نابليون وفرنسا" حسب العنوان الأمريكي (شركة سينس، ١٩١٤) والاتجاه نفسه سار على نهجه بعد ذلك لويجي ماجي وماريو سازريني وأوجوفالينا في فيلم "جوليان والمرتد" (برينتي فيلم، ١٩١٩). وبعض أعظم التعبيرات الرائعة عن الأورثوذكسية الكاثوليكية في هذا السياق يأتي فيلم "المسيح" (شركة سينس، ١٩١٦) لجيليو أنتامورو، و"أخو الشمس" (تسبي فيلم، ١٩١٨) لأوجوفالينا، وفيلم "الكفارة" (ميدوزا فيلم، ١٩١٣) لكارمين جولوني.

الواقعية: الموجة الأولى

على مدى التيار المتجه إلى سينما تستهدف جماهير رفيعة الثقافة وأشكال أكثر شعبية تطورت السينما وازدهرت بأصالة أيضًا. وعلى أي حال ففي هذه الحقبة ظلت إيطاليا معتمدة على موضات وتطورات مجلوبة من الخارج. وخط دراما الجريمة "المثيرة" التي بدأت بفيلم "تيجريس" وجد أكبر عارض له في التركيز وأعطى تعميده من حياته الخاصة هو اميليو جيوني. وفي فيلم "تيللي لاجيجوليت" (شركة قيصر فيلم، ١٩١٢) أبدع جيوني شخصية زالامورت – وهو

سنجاب له مظهر فرنسي يعيش بين عصابات الأباش، وقد أصبح بطل مسلسلات مثل "عصابة الأرقام" (تيبر فيلم، ١٩١٥) و"المثلث الأصغر" (تيبر فيلم، ١٩١٧)، وفوق كل شيء فيلم "الفئران الرمادية" (تيبر فيلم، ١٩١٨) وكلها استغلت القيود المفروضة على الإنتاج بتكلفة منخفضة لإنتاج حبكة سردية محكمة مع الاستغلال الكامل للثروات البصرية التي تتيحها المناظر الطبيعية في ريف روما.

وطابع الواقعية الذى يمكن أن نتبينه بسهولة فى فيلم "الفئران الرمادية" واضح أيضًا فى تيار هام آخر لا شك فيه، وإن كان بشكل هامشى، وهذا التيار متجه إلى الواقعية التى تسرى من خلال السينما الإيطالية فى سنوات ١٩١٠، وأكبر مثل صارخ على هذا التيار هو فيلم "مفقود فى الظلام" (مورجانا فيلم، ١٩١٤) لنينومارتو جليو وروبرتو داينسى، واكتسب مظهر الأسطورة بسبب الظروف الغامضة المحيطة باختفائه. وكثير من الأعمال الأخرى التى تمت بين ١٩١٢ و١٩١٦ تشهد بذوق مميز لملاحظة الحياة اليومية، وفى الغالب مشبعة بعناصر من الميلودراما كما فى فيلم "وداعًا أيها الشباب!" (إتالا فيلم ١٩١٣) من إخراج نينو أوكسيليا وأعيد إنتاجه مرتين على يد أوجستو جنينا فى ١٩١٨ و١٩٢٨ وهناك أفلام أخرى هى أمثلة حية على النزعة الطبيعية المباشرة مثل فيلم "أسونتا سبينا" (قيصر فيلم، ١٩١٥) لجوستافو سيرينا وفرنشيسكا برتينى اقتباسًا عن تمثيلية لسلفاتورى دى جياكومو - وفيلم "الرماد" (شركة أمبروزيو، ١٩١٦) لفبيو مارى وأرتورو أبروسيو الابن من كتاب للروائى جرازيا دليدا من صقلية. والفيلم الأخير كان الفيلم الوحيد الذى مثلته ممثلة المسرح العظيمة إليونورا دوس.

من نزعة التفسخ إلى التفسخ نفسه

إن نشوب الحرب العالمية الأولى، ونمو قوة السينما الأمريكية فى السوق الأوروبية وضع نهاية لأحلام توسع الصناعة الإيطالية. والالتزام الشديد إزاء المجهود الحربى اقتضى من الاقتصاد القومى الضعيف توجيه الطاقات للنشاطات الأخرى. وهذا الاستنزاف للثروات إنما قد أفضى إلى ما هو أسوأ فى أعقاب

الهزيمة المريرة للنمساويين فى كابوريتو فى ١٩١٧ وهناك جانب كبير من الأفلام التى تم إنتاجها قد تخصصت فى موضوع الحرب وترتب على هذا تراجع قصير فى الجنس السينمائى التسجيلى. وامتدت جهود الدعاية حتى إلى الكوميديا كما تمثل فى فيلم أندريه ديد "الخوف من الآلات الطائرة الخاصة بالعدو" (إيتاليا فيلم، ١٩١٥) وفيلم سجوندودى شومون وهو رسوم متحركة للأطفال "الحرب وحلم ماما" (إيتاليا فيلم، ١٩١٧) وعلى أى حال فإن السينما الإيطالية – على عكس الحال فى فرنسا – لم تكن مهيئة بالمرة للمطالب التى ألقاها على عاتقها هذا الموقف الجديد. إن التشتت الجغرافى والمالى لمراكز الإنتاج، ونقص سلسلة من دور العرض المتآزرة والتفكك المتفشى لكثير من نسق الإنتاج، وهذا يعنى أنه مع أول علامات وجود مصاعب أن الصناعة السينمائية كان عليها أن تركع.

وبعد انتهاء الحرب عام ١٩١٩ بُذلت محاولة إنقاذ متأخرة حُكم عليها بالإخفاق عندما قامت جماعة من الصيارفة والمنتجين بمعونة مؤسستين ماليتين قويتين لإنشاء الاتحاد السينمائى الإيطالى تجمع تحت لوائها الشركات الإنتاجية الكبرى الإحدى عشرة فى إيطاليا. لكن المبادرة أضرّت أكثر مما أفادت. فالمحاولة المفتقرة لإنشاء احتكار إنتاج للسيطرة على السوق دمرت كل منافسة. ولقد زاد عدد الأفلام المنتجة سنويًا بدءًا من ٢٨٠ فيلمًا فى عام ١٩١٩ إلى أكثر من ٤٠٠ فيلم عام ١٩٢١. ولكن الأفلام بصفة عامة كانت متوسطة الفنية ومتشابهة تمامًا كل منها مع الآخر لما فيها من أفكار عفّى عليها الزمن. والأسوأ من أى شىء آخر أنها كانت محاولة غير سديدة يائسة فى وجه الانقضاض الأمريكى سواء فى الداخل أو فى الخارج. وقبل هذا فى ديسمبر ١٩٢١ كان فشل أحد المؤازرين الكبار للخطاطية المرسومة قد ثَلَمَ الاتحاد وأصابه بجراح خطيرة. ومن عام ١٩٢٣ غرقت كل شركة فى الاتحاد الواحدة بعد الأخرى فى أزمة مميتة. ومن هذه اللحظة فصاعدًا فإن معدلات الإنتاج انخفضت سريعًا وغرقت السينما الإيطالية فى مستنقع لم تتمكن معه من الخروج منه إلا بعد انتهاء حقبة السينما الصامتة.

وأحد الأجناس السينمائية الذى نُظر إليه على أنه مسئول جزئيا عن الانهيار قد تولد فى هذه الحقبة قبل الحرب. وأبطاله هم مجموعة من الممثلات فقد أدت شخصياتهن وأسلوب تمثيلهن إلى نشوء عبادة بطلة التمثيل الأولى. وهذا تسلل إلى كل الطبقات الاجتماعية ولفترة حتى لقد انتشر إلى الأقطار الأوروبية الأخرى، وإلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتمثل هذا فى الرسالة الفنية القصيرة الهابطة بسرعة الشهاب الساقط لفيلم ("الحب الدائم" وهو فيلم أرتستيكا جلوريا، ١٩١٣) لماريو سازيرينى، وكان النذير للجنس السينمائى بتناوله المبسط والمبالغ فيه للرمزية ونزعة التفسخ. وفى عقد السنين التالى كان تأثيره يجرى استشعاره فى كل المجتمع الإيطالى. والممثلة الأولى على الإطلاق ليدا بوريللى أقامت معيار الأسلوب القائم أكثر على الحضور الشخصى للممثلة، وليس أى صفات فنية أو جمالية للإنتاج. وفى أفلامها نجد أن التعبير الجسدى كان له الدور الحاسم. والشخصيات التى مثلتها ليدا بوريللى والأخريات من البطلات الأوليات مثل ماريا كارمى ورينا دى ليجيورو وماريا جاكوبينى وساوفا جالونى وهيلينا ماكوفسكا وهسيريا وإيتاليا الميرانتى مانتزينى- هن شخصيات معذبات حسيات، وسقطن بين الكآبة السوداء الحافلة بالهشاشة والقلق، وتم التعبير من خلال أوضاع سلوكية. لقد عشن فى أوساط مترفة وأحياناً شديدة الغنى؛ حيث إن اللمحات المثيرة والحركات الحادة تعكس الإفراط فى الملابس والمَشاهِد.

والطبيعة الضالة والشريرة أحياناً للبطلات المؤديات لدور البطولة الأولى يعاد تدعيمها من خلال قصص الشاشة، حيث يجرى تفصيلها على مقاس كل ممثلة ومن هنا تتناقص قوة وأهمية المخرج. وفيلم "اللحن الشيطانى" لنينو أوكسيليا (مع موسيقى أوركسترالية ألفها للفيلم بيترو ماسكانى) وفيلم "مالموميرا" لكارمين جالونى – وكلا الفيلمين من إنتاج شركة سينس عام ١٩١٧ – هما المثالان الصارخان للنزعة البوريللية نسبة إلى الممثلة ليدا بوريللى، وهى المكافئ السينمائى للذوق الإيطالى للتخيل الأكاديمى فى الكلاسيكية الجديدة وما قبل روفائيل. وعلى أى حال نجد أن بعض الممثلين قد دبروا أمورهم بالفعل لإبداع أساليب مميزة لهم. ونحن نجد أن فرنشيسكا برتينى الذى قام بدور البطولة فى فيلم "الدم الأزرق" مع نينو

أوكسيليا (سليوفيلم، ١٩١٤) له أسلوب تمثيل إلى حد ما أكثر رزانة، وأحيانًا يكون طبيعيًا على نحو أكبر. وحقق بينا فيتشللى تكثيفًا دراميًا شديدًا له طابع دانزيو فى فيلمين لجوفانى باسترونى "الشعلة" (إتياليا فيلم ١٩١٥) و"النمر الملكى" (إيتاليا فيلم، ١٩١٦ عن قصة لجيوفانى فرجا).

إن العالم السردى الروائى الذى يدور حول ممثلات دور البطولة يرقى إلى مصاف خلاصة وافية عن الحب والوقوع فى فلك البورجوازية العليا والدوائر الأرستقراطية، وهو عالم يتميز بالتقاليد الاجتماعية الصارمة والعواطف الجياشة وهذا منسلخ تمامًا عن أى شعور بالواقع مما يشكل عالمًا مغلقًا يهيمن عليه الجنس والموت. وهناك استثناء ملحوظ لهذه القاعدة يبدو أنه عمل لوشيو دامبرا (١٨٧٩ – ١٩٣٩) وأفلامه ومنها "الممثلة المشهورة المكتسحة" (١٩٢٠) و"تراجيديا فى ثلاث بطاقات" (١٩٢٢) تتميز بالفصاحة المركزة، ولكن الغنية بالنزعة التصويرية. ولسوء الحظ يبدو أن معظمها قد ضاع.

فإذا استبعدنا الاستثناءات فإن الميلودراما من هذا النوع فى سنوات ١٩٢٠ قُدّر لها الفشل المضطرد فى السينما الإيطالية. فقد عانى الكيف والكم ودارت الصناعة على نفسها خالطة بقايا أمجادها السابقة بالاتجاهات الجديدة الكامنة والآثار الأخيرة للتوقان للعظمة الفنية التى انطبعت فى الأذهان من جراء مسلسلات لجنس الأفلام الأكثر تاريخية: فهناك فيلم آخر من "كوفاديس" من إخراج جبر بيلينو دانزيو وجورج ياكولى (١٩٢٤)، وهناك صورة أخرى من "آخر أيام بومبى" (سويتى أنونيما جراندى فيلم، ١٩٢٦) من إخراج أملتو بالرمى وكارمين جالونى، وعودة مشوشة موحية إلى (جبر يللو) دانزيو فى فيلم "السفينة" (أمبروزيو/ زانوتا، ١٩٢١) لجبرييلوينو دانزيو وماريور ونكورنى. وحركة الطليعة المستقبلية وردت على نحو واهن فى الفيلم، لكن لم يكن لها إلا تأثير بسيط. وهناك اتضاح أكثر دلالة لحركة الطليعة فى فيلم "تاييس" (نوفيسيما فيلم/ أنريكو دى ميديو، ١٩١٧) لأنطون جيوليو براجاليا وريكاردو كاسانو، وهو ظل شاحب لحركة الطليعة قائم فى بيانات متعسفة لأصحاب النظرية المؤمنين بالنزعة المستقبلية.

الأفول: رجال أقوياء وأهل مدينة نابولى

بطبيعة الحال فإن بعض هذه الآثار كانت تشكل أيـضًا نجاحـات تجاريـة بارزة. والطلب الفريد على فيلم "كابيريا" أدى إلى إعادة إنتاجه عدة مرات بعد عام ١٩١٤، بل إن ماسترونى أنتج صورة جديدة متزامنة عام ١٩٣١ هى خير صورة معروفة للجماهير إلى أن ظهرت نسخة مستعادة من الأصل عام ١٩٩٥ ويرجـع نجاح فيلم "كابيريا" إلى شخصية سليف ماسيست (بورتلوميو باجانو) الذى جعلتـه شجاعته الرياضية محبوبًا عند الجماهير وجرى إنتاج مسلسلات طويلة من الأفلام مخصصة له من "ماسيست" (إيتاليا فيلم، ١٩٢١) لفينسنزوس دينزوت وروـماتول. إلى فيلم الدعاية للحرب "ماسيست فى جبال الألب" (إيتاليا فـيلم، ١٩١٦) للـويجى ماجى وروما تول، إلى تجسيد شخصية كيتش فى فيلم "ماسيست فى الجحيم" (فرت – بيتالوجا، ١٩٢٦) لجويد وبريجنونى. وكانت هذه هى المرة الأولى فـى تـراث أفلام "الرجل – القوى"، وهو تنويع رياضى على أفلام المغامرات، وكـان أبطالـه مزودين بقوة بدنية غير عادية وبساطة صريحة فى الانفعال. وريادة باجانو تبعهـا فى النصف الأول من سنوات ١٩٢٠ عدد كبير من الأبطال الممثلـين الرياضـيين لاعبى الأكروبات (لوسيانو البرتينى) سايتا (دمينيكو جامبينو) جلـوار، (دوفينيكـو بوشولينى) والبطل المصارع اليونانى – الرومانى جيوفانى راسيفيتش وفى موضع آخر نجد أن الحظوظ الآفلة للسينما على أساس قومى قد ساهمت فى نهضة تلقائية فى المجالات الثانوية السابقة لـصناعة الفـيلم ألا وهـى الميلودرامـا المحليـة. والشركات التى وراء هذه الظاهرة الغريبة موزعون أساسًا فـى جنـوبى إيطاليـا والمدن الشمالية الأكبر، وإن كانت هناك حالات كان يتم تصديرها حيثمـا تـستقر جاليات المهاجرين. وهناك شركة دورا فيلم لصاحبيها الفيرا ونيقولانوتارى، التـى قد تأسست عقب عام ١٩١٠ بفترة وجيزة نجحت فى أن تبث فى أفلامهـا بـساطة وأصالة بعيدتين كل البعد عن (الحداثة) المستقطبة للأفلام التجارية التـى يجـرى

إنتاجها للجماهير القومية العريضة. وفيلم "الليلة المقدسة" وفيلم "الفتاة الصغيرة" (فيلم دورا، ١٩٢٢) والاثنان قد أخرجهما الفيرا نوتارى هما من أهم الأفلام في الجنس السينمائي الذى تمتد جذوره إلى شكل المسرح الشعبي في مدينة نابولي، وهو مسرح (سنجياتا) "دراما قوية بسيطة مشبعة بالأغنيات الشعبية" يخرجها ويمثل فيها غير المحترفين الذين ليس لديهم تدريب فني أو تقني، ومع هذا عزفوا على أوتار مشاعر الجماهير.

وفي نابولي أنشأ جوستافو لومباردو شركة إنتاج خاصة به عام ١٩١٨، وفي النصف الثاني من سنوات ١٩٢٠ عندما كان المخرجون والممثلون والفنيون يتوجهون إلى فرنسا وألمانيا استمرت شركة لومباردو في إنتاج تيار ثابت من الأفلام الجيدة نسبيًا بما في ذلك عدد من بطولة الممثلة الموهوبة ليدا جيس. وقد مثلت مع نتائج مدهشة مع فرنشيسكا برتيني في فيلم التمثيل الصامت "قصة مهرج" (إيتاليكا آس/ سيليو فيلم، ١٩١٤) لناكداسارى نجروني. وقد مثلت لشركة لومباردو ثلاثية عنوانها "أطفال مجهولون" (١٩٢١) من إخراج أبالدو ماريا دل كولي جمعت بين الدراما الشعبية ودرجة هامة من النقد الاجتماعي الحافل بالإشكاليات. وقد غيرت شركة لومباردو اسمها إلى (تينانوس)، وبعد عدة سنوات انتقلت إلى روما لتنضم إلى مؤسسة جديدة أسسها المنتج ستيفا نوبيتا لوجا، وهو من مدينة جنوة، وهي حركة غيرت تغييرا جذريا نظام التوزيع في كل أنحاء إيطاليا.

ومع النهاية المؤلمة لصناعة الفيلم القومية في نهاية سنوات ١٩٢٠ توجد مع هذا علامات على محاولة الإحياء. فتأثير النظام الفاشيستي كان لايزال تأثيرًا هامشيًا. ولقد جرى إنشاء اتحاد السينما والتربية في عام ١٩٢٠ بهدف استغلال السينما في الأغراض الدعائية والتعليمية، ولكنها أحجمت بصفة عامة عن التدخل المباشر في شئون الصناعة. وقد أظهر الدودى تنديتي في فيلم "اللطافة" (شركة رابطة أنورى وديرتورى الإيطالية، ١٩٢٩) خطا قصصيًا تقليديًا مما تسبب في نشوء أسلوب إنتاج فيلم يتصف بالنقاء غير العادى.

وأول فيلم إيطالى ناطق يتم إنتاجه كان كوميديا عاطفية لحّنهـا روريجللـى "أغنية حب" (شركة سينس، ١٩٣٠) وقد ظهر أيضًا فى صورتين فرنسية وألمانية. وتبعه بفترة وجيزة فيلم "الشمس" (شركة نونيما أوجـستوس، ١٩٢٩) لأليـساندرو بلاستى، وهو فيلم عن نزح مستنقعات (بونتينى) وقد أظهر تأثره بالسينما الألمانيـة والسوفيتية. وهناك مخرج شاب آخر هو ماربو كامرينى الذى أظهر من قبل قدرته على بث طاقة جديدة فى الـصيغ المتهرئـة لأفـلام المغـامرات والكوميـديات البورجوازية من خلال أسلوب ناعم ومركّب تركيبًا تقنيًا كما فـى فـيلم "أريـد أن أخون زوجى" (فرت فيلم، ١٩٢٥) وفيلم "كيف تبنى" (أتورى ودير تورى إيتاليانـا أسوسياتى، ١٩٢٨) – وقد اتخذ الآن خطوة أبعد لفيلم "السكك الحديديـة" (سـكالا، ١٩٢٩) وقد جرى تصويره كفيلم صامت، ولكن ظهر بعد عامين فى نسخة ناطقة. والفيلمان يتمايزان بمقاصد مختلفة واضحة. ولكن الاثنين ينحوان نحو التجريب فى أشكال جديدة. وقد تعدّل هذا من جراء رؤية ونفوذ الدعوة الإيطالية للواقعية.

المراجع

Bernardini, Aldo (1980- 1982), Cinema muto italiano, 1896 – 1914.

- (ed.) (1991), Archivo del cinema italiano, Vol. i: Il cinema muto, 1905 – 1931.

- And Gili, Jean A. (eds.) (1986), Le Cinema italien.

- And Martinelli, Vittorio (1979), Il cinema italiano degli anni Venti Brunetta, Gian piero (1980), storia del cinema italiano, Vol. i: 1905 – 1945.

Dall'Asta, Monica (1992), Un Cinema musde: le surhomme dans le cinema muet italien (1913 – 1926).

Leprohon, Pierre (1972), The Italian Cinema.

Martinelli, Vittorio (1980 – 1991), Il cinema muto italiano, 1915 – 1931.

Masi, Stefano, and Franco, Mario (1988), Il mare, la luna, I coltelli: per una storia del cinema muto napoletano.

Redi, Riccardo (1986) Ti parlero … d'amor: cinema italiano fra muto esonore..



السينما البريطانية
من هبورت إلى هتشلوك

بقلم: جون هوكريدج



لقد كان الاتجاه بين مؤرخي السينما دائمًا هو تقديم السينما البريطانية على أن لها نفوذًا ومبادرات ابتكارية – ما يسمى الرواد البريطانيين – ولكن هناك حينئذ سقوط في الانحطاط والركود. ومن هذا المنظور كما جرى التعبير عنه في مثال جورج سادول (١٩٥١) فإن فيلم "القرصان منقذًا" (سيسل هبورث، ١٩٠٥) هو نقطة الذروة. والأفلام التي جرى إنتاجها بعد هذا التاريخ وخاصة في فترة (١٩٠٨ – ١٩١٣) عندما ساد الفيلم الروائي الدرامي الممتد في بكرة واحدة قد جرى تجاهلها. وحتى كتاب مثل باري سولت (١٩٩٢) الذي قام بتحليل صوري دقيق للأفلام من السنوات الأولى ركّز – وربما دون إفراط – على الفيلم الروائي الدرامي على حساب الفيلم الكوميدي – بل والأهم – ركز على الأشكال المختلفة لفيلم الوقائع اليومية.

ومن جراء هذه الانحرافات التاريخية الجغرافية حدث تجاهل معين في حق الأفلام البريطانية في الفترة التي أعقبت فترة الريادة مباشرة. فحيث يكون هناك ابتكار يجري تجاهله أو تفسيره في ضوء تطورات أحدث، وخاصة تلك التي أصبحت جزءًا من نمط هوليوود السائد من ١٩١٣ فصاعدًا. وفي الواقع نجد أن الأفلام البريطانية في هذه الحقبة معقدة تمامًا في الأغلب وخاصة في ميداني الكوميدي والوقائع اليومية. والتركيب الروائي للفيلم هو أيضًا كان في الأغلب ابتكاريًا – ولكن لسوء الحظ مالت الابتكارات إلى أن تكون اتجاهات ضد الطبع أو الوضع الطبيعي لما ثبت أنه التناول المهيمن.

التطورات الشكلية المبكرة

قبل ١٩٠٧ – ١٩٠٨ كان فيلم الوقائع اليومية (في أعرض معانيه كجنس سينمائي) والفيلم الكوميدي هما اللذان سادا في محصلة الإنتاج البريطاني الكلية. ومن الناحية الجغرافية كان المنتجون منتشرين، وإن كان في فترة ما بعد ١٩٠٦

تركز معظم شركات الإنتاج في لندن أو حولها. وتم إنتاج آلاف العناوين، وقبل عام ١٩٠٢ كانت الغالبية لا تتكون إلا من لقطة واحدة. ولكن مع عام ١٩٠٥ أدت الأفلام الأطول إلى تطور بعض الإستراتيجيات الخاصة بالتركيب الفيلمى على نحو معقول. وعلى سبيل المثال فإنّ اللقطة المزدوجة من خلال وجهة النظر جرى استخدامها فى فترة مبكرة نسبيًا فى الفيلم البريطانى. ومثال مبكر بصفة خاصة على هذه الإستراتيجية السردية يمكن أن نجده فى فيلم جوفت (البريطانية) "ابنة الحداد" (١٩٠٤) فهنا نجد اللقطة الثانية للقطة المزدوجة من وجهة النظر تتم مع قيام رجل عجوز برفع طفل لينظر من فوق سور حديقة، وقد دخلها فى التو اثنان (الابنة الواردة فى العنوان وحبيبها) واللقطة الثانية تظهر فى مجال الرؤية، إن الصورة ينقصها الحضور فى التقاط الرائين، ولكن يتم التصوير من مسافة يشغلها الرجل والطفل فى اللقطة السابقة. وهذا مقصود حيث إن المنظور من وجهة النظر يتم عرضه من خلال الكاميرا، وقد جرى وضعها على نحو معين لالتقاط المنظر عبر السور وقضبان السكك الحديدية تبدو بوضوح فى اللقطة الثانية.

وفيلم "ابنة الحداد" ليس هو الفيلم البريطانى المبكر الوحيد الذى يظهر استراتجيات لقطات وتركيب فيلمى مبتكرة. ففى عام ١٩٠٦ نجد أن فيلم الوقائع اليومية "زيارة إلى مصنع بيك فرين وشركاه للبسكويت" (كريكس وشارب، ١٩٠٦) هو فيلم مميز ولا يرجع الأمر فحسب إلى طوله النسبى – أزيد من ٢٠٠٠ قدم عندما كان معظم الموضوعات الروائية أقل من ٥٠٠ قدم – ولكن أيضًا بسبب استخدامه لقطات تصوير ذات زاوية منفرجة ولقطات بانورامية وحركة فى لقطة رأسية مع تحليل للمشهد لإعطاء منظر كامل لعمليات المصنع الخاصة.

ورغم أن الانتباه الذى حدث من جانب المؤرخين السينمائيين لتطور الممارسات المبكرة لتركيب الفيلم وهى التقنية الفريدة التى لها صلة بما هو فكاهى ووقائعى قد جرى تجاهله، وجرى التركيز على القطع الفجائى فى سياق اللقطات، والذى يضمن استمرارية فى الصور الفيلمية. وعلى سبيل المثال ففى فيلم "الخرافة الأسطورية المفقودة" أو "قصة قبعة بنية اللون" (شركة جومونت فيلم، ١٩٠٦) عندما يتطور صراع بين البطل وثلاثة رجال، يوجد قطع عند النقطة التى ينطرح

فيها البطل أرضًا. وليس هذا "طولاً مفقودًا" بل هو لقطة قافزة تسمح لملابس الشخص أن تتمزق إبان "الزمن المفقود" للقطع. ويخفى صانع الفيلم هذا النقل فى استمرارية الزى بأن يجعل الحدث يقع بصفة كبيرة خارج إطار الصورة الفيلمية، مع جعل البطل يختفى جزئيًا من خلال مهاجميه. وبالمثل فإن اللقطة القافزة مهمة فى البناء السردى لبعض أفلام الحياة الواقعية فى هذه الفترة. وهكذا نجد فى فيلم "بناء سكك حديد بريطانية – تشييد قاطرة" (أربان، ١٩٠٥) أن اللقطة القافزة (مع الحفاظ على استمرارية الصور الفيلمية) تُستخدم لخلق فجوات مؤقتة تسمح بمراحل مختلفة في العملية التي ستظهر، بما في ذلك، المرحلتان البدئية والنهائية لعملية البناء.

وصناع الفيلم فى هذه الفترة قد أظهروا فى الواقع عبقرية كبيرة فى تطوير التركيب الفيلمى وممارسات تصوير اللقطات مما يؤكد التأثير الذى يريدونه سواء فى الأفلام الكوميدية أو أفلام الحياة الواقعية اليومية. وعلى سبيل المثال نجد أن الخدعة فى فيلم "الغش العبقرى" (سولت، ١٩٩٢) تستخدم حركة الممثل لتبعث حركة الكاميرا، كما لوحظ هذا فى حالة فيلم "تنورات السيدات انشبكت فى السور" (بامفورت، ١٩٠٠). وعلى أى حال فإن هذه الممارسة لم تكن قاصرة على مثل هذه الاستعراضات الكوميدية، ولكن واضح أن لها وظيفة أيضًا فى السرد الدرامى الروائى. وفيلم سيسل هبورث "القرصان منقذًا" (١٩٠٥) كان نجاحًا تجاريًا كبيرًا، ولكى يمكن إنتاج مزيد من النسخ لتلبية الطلب فإن شركة هبورت أنتجت الفيلم مرتين. ومن المنظور السردى الروائى فإن الأفلام الثلاثة كلها هى هى نفسها، ولكن على مستوى الشكل الفيلمى توجد بعض الاختلافات الطفيفة، ولكن الهامة. ففى الصورة الأولى من الفيلم نجد أن المشهد الذى تندفع فيه الممرضة النادمة – المبتلاة إلى الغرفة وتعترف بمسئوليتها عن فقد الطفل، ويجرى تناوله بشكل مختلف فى الصورتين الأخيرتين. فى الصورة الأولى جرى تجزيء هذا المشهد إلى لقطتين، وفى اللقطة الثانية يجرى تصويرها من وضع كاميرا أقرب ومن زاوية مختلفة نوعًا ما بالنسبة للحدث. والنسختان التاليتان على أى حال يجرى فيهما استخدام لقطة واحدة ببساطة – فالكاميرا الثانية تكون قائمة. وعلى هذا فإن

النسخة الأقدم تستخدم تجزيء المشهد، بينما النسختان التاليتان لا تستخدمان هذا الأسلوب. فإذا نحن رأينا تجزيء المشهد كتطور فى الشكل الفيلمى إذن هنا نجد تراجعًا باديًا. وعلى أى حال إن ما حدث هو بالأحرى أن صانع الفيلم قد تعلم من (الخطأ). فى استعراض المشهد فى النسخة الأولى، حيث تسجل لقطتا المشهد على نحو إدراكى حسى تغيرًا فى وضع الكاميرا، بينما فى الواقع الممثلون هم الذين تحركوا. وهكذا مع عام ١٩٠٥ كانت لدى هبورث فكرة واضحة إلى أى مدى يجب اقتراب الكاميرا من الحدث الذى يجرى تصويره، وكان مستعدًا لكى يحرك الممثلين للأمام حتى يتلاءم مع المشهد. وعندما ووجه بمشكلة مماثلة فى مشهد فى فيلم "اتهام خاطئ" الذى أنتج فى العام نفسه حرك هبورث الكاميرا للأمام، حيث إن مَسْرَحَة الحدث (مع مخرج جرت محاولته من خلال نافذة بدأت هامة من الناحية الدرامية) استبعد إمكانية تحريك الممثلين.

الأجناس السينمائية الأساسية

لقد جرى توثيق على نحو رائع، لحقيقة تذهب إلى أن الأفلام البريطانية فى الفترة حتى ١٩٠٦ – ١٩٠٧ كانت ناجحة وذات تأثير قومي وعالمي. وحتى الكتابة النقدية المعاصرة تؤكد الرأى الذى يقول بتفوق الأفلام البريطانية فى مواجهة مقابلها من الأفلام الأمريكية. وهناك افتتاحية فى مجلة "بروجكشن لانترن آند سينما توجراف" فى عدد يوليو ١٩٠٦ تقرر أن "تجارة الفن السينمائى تبدو مزدهرة فى الولايات المتحدة الأمريكية. والطلب على الأفلام طلب كبير بشكل غير عادى والنتيجة هى أن موضوعات فى مرتبة أدنى كثيرا ما يجرى إنتاجها، وكثير منها مما لا يمكن تحمله فى صالات العرض البريطانية". والنجاح البريطانى مستمد من صناعة الفيلم الابتكارية (النار! السطو الجرىء فى وضح النهار، الشجار العنيف الباعث على اليأس) وأن الأسواق العالمية كانت مفتوحة. وعلى أى حال فإنه مع عام ١٩١٢ انعكس الموقف. وقد علقت مجلة (عالم السينما) فى ٢٠ يناير ١٩١٢ فقالت: "إن الأفلام الإنجليزية فى هذا القطر سلعة كاسدة يائسة فى

السوق، ولا تستطيع حتى أن تسر الكنديين". إذن لماذا السقوط؟ لقد أشار هيورث نفسه في سيرته الذاتية إلى أنه "لم يرق بما هو كاف للعديد من التغيرات التي كانت تحدث في الصناعة". وإن أفلام هيورث مثل "حصافة صامتة" (١٩٠٧) و"الكلب يخدع الخاطفين" (١٩٠٨) تظهر بالفعل تشابها (في القصة وفي الشكل السينمائي) للفيلم السابق "القرصان منقذا". هذا بالإضافة إلى نقص الكيف في الأفلام الإنجليزية – وليس لعدم الصلة بالنسبة للسوق الأمريكي – مما يجعل السوق الأمريكي مغلقًا في وجه المنتجين البريطانيين مع تكوين شركة باتنس السينمائية عام ١٩٠٨.

وحول هذا الوقت ظهرت لأول مرة المسلسلات السينمائية على الشاشات البريطانية. وشركة كينما توجراف البريطانية والمستعمرات اتجهت إلى إنتاج المسلسلات السينمائية في وقت مبكر. ومسلسل "استغلال كيت ذات الثلاثة أصابع" (وهو أول مسلسل) جرى عرضه على نحو تحليلي في مجلة (بيوسكوب) في أكتوبر ١٩٠٩. وعدد من المسلسلات تبع هذا المسلسل في السنوات التي أفضت إلى نشوب الحرب العالمية الأولى. وفي إطار النجاح الشعبي لم يكن هناك مسلسل أكثر أهمية من مسلسل "الضابط الجريء" الذي ظهر لأول مرة عام ١٩١١. وقد نشرت مجلة (بيوسكوب) في ٢٨ مارس ١٩١٢ عرضًا تحليليًا (ومصورًا) لمسلسل "الضابط الجسور" باعتباره المثل الشهير على المسلسلات السينمائية الإنجليزية. وعلى أي حال لما كان العرض التحليلي مصاحبًا بالإشارات فحسب إلى شخصية الضابط الروائية، وليس إلى برسي ماران الممثل الذي قام بالدور، إذن فإن الأكثر صوابًا هو أن تشير إلى فكرة الشخصية المصورة، وليس النجم السينمائي. ومن منظور الشكل الفيلمي فإن المسلسلات السينمائية لشركة كينما توجراف مهمة أيضًا لاستخدامها لقطات رمزية (للبطل/ البطلة المسمى/ المسماة) في نهاية الأفلام (أو قل في الغالب عند بدايتها). وتضمينهم يمكن أن نراه في ضوء الشفرة المتولدة؛ حيث إن اللقطات من هذا النمط نادرة نسبيًا في الأجناس السينمائية الأخرى باستثناء الفيلم الكوميدي حيث اللقطات الرمزية – مرة أخرى – يمكن أن توجد في بداية الفيلم أو في آخره في الأعمال التي تنتجها الشركات البريطانية المختلفة.

وأهمية مسلسل "الضابط الجسور" يمكن أيضًا قياسها من واقعة هي أنه عندما أخذت شركة كينما توجراف على عاتقها تقديم رحلة إلى جزر الهند الغربية عام ١٩١٣ (وكان هذا أول شيء من نوعه أن تأخذ الشركة البريطانية فنانيها إلى هذه المسافة البعيدة) كان برسى موران ضمن الجماعة، وعلى الأقل تم تصوير مسلسل واحد فى جاميكا هو فيلم "الضابط الجسور والراقصة". وعلى الرغم من أن جزر الهند الغربية كانت أقصى اندفاع للشركة حيث مواقع التصوير الغريبة فإنه تأكدت شعبية الشركة. وعلى سبيل المثال فإن الحلقة الأولى من مسلسل "دون كيو" (١٩١٢) تم الإعلان عنها كما لو كانت قد صورت وسط جبال دير بيشاير الغربية. وهذه الإستراتيجية الخاصة باللذة الناجمة عن المشهد الذى فى مقدمة الصورة كان قد ظهر فى فيلم "حب متسلّق الجبال" (١٩١٢) عندما أعلنت بطاقة عنوان استهلالية أن "هذه التمثيلية المصورة تم أداؤها حول مقاطعة الذروة الجميلة فى در بيشاير".

والفيلم الساخر ظهر مبكرًا نسبيًا فى الإنتاج السينمائى البريطانى. وفى العام نفسه أنتج تشارلز أوربان أول أعماله وهو مسلسل سينمائى "العالم غير المرئى" وقد جعلت منه شركة هبورت فيلمًا تهكميًا ساخرًا" وشكل مسلسل أوربان قائم على ربط التقنيات الخاصة بالكاميرا السينمائية لإنتاج مشاهد رائعة (للعالم الطبيعى). وفيلم هبورت "عالم غير نظيف" (١٩٠٣) عن رجل يضع قطعة من الطعام كان يأكلها تحت المجهر. وهناك لقطة على شكل قناع دائرى حينذاك تكشف عن وجود خنفستين. لكن النكتة تتحقق عندما تدخل يدان فى إطار الصورة الفيلمية لتقلب الخنفستين كاشفتين ميكانيزماتهما العاملة أشبه بعمل الساعة.

وعلى أى حال فمع الفيلم المسلسل تطور الفيلم المتهكم الساخر إلى جنس سينمائى خاص به تمامًا. وفيلم شركة كينماتوجراف "الفتاة ذات الأصابع الثلاث" وهو الذى فيه تحاول الفتاة التملّص من المخبر شرلوك التعيس الحظ يتواصل الأمر لإنتاج فيلم متهكم ساخر لفيلم إكلير "نيك كارتر: ملك المخبرين". وإن التصعيد بالأحداث الراهنة وخاصة الإنتاج السينمائى الحالى كان رصيدًا لفريد إيفانز أكبر

كوميدى سينمائى ناجح فى بريطانيا حوالى ١٩١٣ – ١٩١٤، وقد أتم فى عام ١٩١٤ إنتاج عدد من الأفلام الساخرة عن "الضابط بيميل والاختراع المسروق". وشركة هبورت كانت هى الأخرى تنتج أفلامًا ساخرة لشركة كينماتوجراف وتقدم أبطالاً بحريين لشركة كلاندون. وتفضيل هذه الأعمال الساخرة الرخيصة فى إنتاجها لهو دليل على نقص وجود أى نجم كوميدى فى السينما البريطانية فى فترة ما قبل الحرب، كما أنه دليل أيضًا على استمرار وجود الطبيعة الحِرَفِيّة للإنتاج السينمائى البريطانى مع نقص متلازم فى التمويل؛ نظرًا لأن كثيرًا من اللذة الكوميدية لهذه الأفلام الساخرة تكمن فى رخص الإنتاج. وكان المطلب الوحيد هو أن يقوم الجمهور بالارتباط بالسخرية قديمًا مع الأفلام ذات الطابع الساخر، ومعظم هذا كان واضحًا فى العناوين نفسها.

والشركات البريطانية رغم أنها كانت جيدة فى تقديم أفلام على شكل مسلسلات وأفلام ساخرة رخيصة للسوق المحلية كانت متباطئة فى استغلال تراثها الثقافى على عكس المنافسين الأمريكيين مثل فيتاجراف، وهى الشركة التى قدمت "قصة مدينتين" (١٩١١) للاحتفال بالعيد المئوى على ميلاد ديكنز. وركز المنتجون البريطانيون تركيزًا شديدًا على الإنتاج الكوميدى فى هذه الفترة عندما أصبح الفيلم الروائى الدرامى يمثل طابع الصناعة السينمائية. فعلى سبيل المثال، من الأفلام التى عرضت فى بريطانيا فى يناير ١٩١٠ كانت الشركة البريطانية الوحيدة التى قدمت عددًا لا بأس به من الدراما الروائية هى شركة هبورث، وكانت هذه الأفلام أقصر بكثير مقارنة بالأفلام من إنتاج المنتجين الأوربيين والأمريكيين (ثلاثة أفلام من أربعة أفلام درامية أنتجها هبورت جاءت فى أقل من ٥٠٠ قدم بينما الأفلام الدرامية الأوروبية والأمريكية كانت تقترب من ألف قدم).

ولا يقل عن هذا أنه فى عام ١٩١٢ كانت هناك درجة من التفاؤل فى الصحافة التجارية البريطانية، والرأى الذى عبر عنه كلاسيسل هبورت (١٩٥١) وجورج بيرسون (١٩٥٧) هو أن الشركات البريطانية فى ١٩١١ – ١٩١٢ قد فقدت أرضيتها إلى حد كبير. وهذا حق بصفة خاصة بالنسبة لشركات من أمثال

شركة هبورت وشركة كينماتوجراف فقد بدأت تنتج أفلامًا أكثر جاذبيــة، وعلــى سبيل المثال نجد الاستخدام الدرامى الممتاز للمواقع ذات المشاهد الخلابة وأســلوب تمثيل مفيدًا وطبيعيًا على نحو أكبر، وخاصة فى أفلام مثل "قــصة حــب صــياد" (هبورت، ١٩١٢) و"قصة متسلق الجبال" (شركة كينماتوجراف، ١٩١٢). وبعض هذه الأفلام تظهر درجة ملحوظة من التعقيد فى النسيج السينمائى. وعلــى ســبيل المثال فى فيلم "الضابط الجسور" (شركة كينماتوجراف، ١٩١٢) نجد مشهدًا يستعد فيه الضابط لقيادة طائرة تتحطم فى سلسلة من أربع لقطات تتضمن مجموعة مــن القَطع المحورى ولقطة من زاوية عكسية.

منافسة من الولايات المتحدة الأمريكية

وعلى أى حال، فلو أن صناع الأفلام البريطانيين قد أدركوا فــى ١٩١١ – ١٩١٢ الحاجة إلى الوصول إلى مرتبة الهيمنة على الفيلم المتعدد البكرات بعد ذلك بفترة وجيزة، بجانب ممارسات توزيع الشركات السينمائية الأمريكية لكــانوا قــد تخلفوا عن الركب البريطانى. لقد عانت الصناعة الوطنية من الطريقة التى (يتقيد) بها عدد من الشركات الأمريكية فى المعارض الإنجليزية. فعلــى ســبيل المثــال اشتكت مجلة (جومونت وكلى) يوم ٢٨ أغسطس ١٩١٣ "أن عددًا كبيرًا مــن دور السينما لديه عقود احتكارية من رجال الصناعة الأمريكيين – وهذه طريقة رخيصة لتزويد هذه الدور". ويكاد يتوافق مع الانجراف إلى الأفلام المتعددة البكرات حسب المعيار الصناعى ظهور نظام النجم فى الولايات المتحدة الأمريكية. ولم يكن الحال هكذا فى بريطانيا، حيث – حتى فى سنوات ١٩٢٠ – كانت الممثلات الوحيــدات اللواتى يمكن أن يطلق عليهن نجمات سينمائيات هن كريسى هوايــت وألمــاتيلور (عمليًا من خلال عملهما مع هبورت) وبيتى بالفور. والنجمات بصفة عامة والنجوم الرجال بصفة خاصة كانوا ناقصين بشكل كبير فى فترة كــانوا فيهــا محــوريين لنهضة هيمنة الفيلم الأمريكى. وفى الحقيقة علق جوزيف شنك فــى أواخــر عــام ١٩٢٥ بقسوة على منتجات الفيلم البريطانية فقال: "ليس لديكم شخصيات لتقــديمها

على الشاشة. وممثلو المسرح وممثلاته لم يكونوا ممتازين على الشاشة. وتأثيركم لم يكن طيبًا، وأنتم لا تنفقون كثيرًا من المال" (مجلة بيسكوب، العدد ٨ يناير ١٩٢٢). ويرتبط بنفس مسألة النجوم فى صناعة الفيلم البريطانية نقص مصاحب لأى جنس سينمائى عملى مكافئ لجنس فيلم الغرب الأمريكى ونقص الكوميديا الخفيفة، وهى أجناس سينمائية أوجدت عددًا من النجوم الأمريكيين فى سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠.

ورغم تدنى التقدير الذى يقال عن معظم منتجات الفيلم البريطانية وخاصة فى السوق العالمية، فإن التفاؤل ظل مرتفعًا فى السنوات التى أعقبت الحرب فى الصحافة التجارية البريطانية، رغم أن فكرة نظام الحماية على سبيل المثال بفرض حصص استيراد قد بدأت تكتسب لها أرضًا. وشركة "لندن فيلم" استفادت من الأيدى العاملة الأمريكية (منتجين وممثلين) كوسيلة لتنويع منتجاتها عن المنتجين البريطانيين الآخرين مع أوائل عام ١٩١٣ واستمر الحال بهذه الإستراتيجية إبان سنوات الحرب. وهناك إستراتيجية مماثلة تبنتها شركة كينماتوجراف بعد الحرب مع هدف خاص تمامًا هو النفاذ إلى الأسواق العالمية، وخاصة السوق الأمريكية. ورغم بعض النجاح المبدئى فإن السوق الأمريكية ظلت مغلقة فى وجه هذه الشركة مع أنها كانت مفيدة للمنتجين البريطانيين الآخرين. ومع منتصف سنوات ١٩٢٠ كفت الشركة عن العمل. وفى إطار الإنتاج والعرض يمكن النظر إلى عام ١٩٢٦ على أنه حضيض صناعة الفيلم البريطانية. وحسب ما جاء فى تقرير مايون لم يكن سوى نسبة ٥ % من الأفلام المعروضة فى تلك السنة فى بريطانيا قد صدرت أصلاً عن أستوديوهات بريطانية.

وليست ممارسات التوزيع الأمريكية أو نقص التمويل أو نظام النجوم وحدها هى التى أعاقت النجاح الضمنى للفيلم البريطانى. ففى وقت عندما كانت الأفلام الأمريكية قد بدأت بوضوح عرض المعالم الدينامية المرتبطة بالتركيب الفيلمى المستمر تميزت الأفلام الإنجليزية فى العالم بعدم اليقين فى السرد والعجز عن بناء منطق سردى مكانى وزمانى موحد (وهى العلامات المميزة لما نسميه الآن أسلوب

هوليوود الكلاسيكى). وعلى سبيل المثال فإن التفرقة بين انتقالات اللقطات المتلاشية والمتقطعة، والتى أصبحت بوضوح راسخة فى السينما الأمريكية فى سنوات ١٩١٠ كانت تنقص – فى الغالب – فى الأفلام البريطانية. وهكذا فى فيلم "كرْب البشر" (كلازنرون، ١٩١٤) فإن المنطق المؤقت للسرد ينقطع أحيانًا عندما يتم انتقال اللقطات من خلال الاختفاء التدريجى للصور، وليس بالقطع، والعكس بالعكس. وهبورت الحساس حتى فى سياق صناعة الفيلم البريطانية استخدم الاختفاء التدريجى باعتباره الحالة العامة لنقل اللقطة وحتى فى سنوات ١٩٢٠ وإذا كان هبورت لم يستخدم فحسب الانتقال عن طريق الاختفاء التدريجى من أجل الانتقال الفجائى المؤقت، بل استخدم أيضًا بكل بساطة ربط اللقطات معًا، وقد طرح عددًا من إشكالات السرد. وأوضحها مقارنة بأفلام هوليوود بما لديه من تركيب فيلمى متواصل زلق بدت الأفلام بطيئة ومضجرة. والأكثر خصوصية فإن الاستخدام الدائم للانتقال بالاختفاء التدريجى مال إلى التأكيد على الطبيعة المتقطعة للمسافة السردية لكى يجد موزعًا أمريكيًا. "لقد قيل لى إن الأمر لن يكون سيئًا جدًا بهذه الدرجة إذا ما أدخلت فيه موسيقى الجاز قليلاً، ولقد فضلت أن أرجع إلى وطنى".

ورغم أن أفلام هبورت فى سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠ حساسة صراحة، فإن الأفلام البريطانية الأخرى فى هذه الحقبة عرضت درجات متباينة من اللايقين السردى. وجانب كبير من السرد فى ميلودراما باركر "الطريق إلى الهلاك" (١٩١٣) مكرس لتتابع أحد الأفلام. وعلى أى حال فإن الأمر واضح أنه لم يكن مؤكدًا بالنسبة لقدرة الجمهور على متابعة المنطق السردى للقصة، فإن صناع الفيلم يذكرون مشاهد الحلم مرتين مع كيان الأحداث المتكشفة؛ مرة من خلال عودة إلى نقطة للبطل وهو يحلم، ومرة أخرى من خلال استيفاء المسألة من خلال عنوان فرعى يقرر بكل بساطة: "ولايزال الحلم مستمرًا..". وبالمثل فإن استخدام وجهة نظر اللقطة المزدوجة رغم تزايد شيوعها فى الأفلام فى سنوات ١٩١٠ قد استخدمت أحيانًا بدرجة متكافئة. وكثير من أفلام أوائل سنوات ١٩١٠ لم تستخدم وجهة نظر بصرية حقيقية، بل حركت الكاميرا ١٨٠ درجة بالنسبة للشخصية التى

تنظر من خارج الشاشة حتى إن اللقطة الثانية لا تكشف فحسب عن موضوع النظرة، بل تكشف أيضًا "الرائى" بالمثل. وعند نقطة رئيسية فى فيلم "الخادم والأمير الهندى" (لندن فيلم وشركاه، ١٩١٤) يستخدم الفيلم اللقطات من وجهة نظر. وإحدى هذه اللقطات تبين الأمير وهو ينظر عمدًا إلى ما هو خارج الشاشة من خلال بعض النوافذ الفرنسية المفتوحة. ويتبع هذا لقطة لمنافس الأمير الهندى فى الحب، من وضع الكاميرا التى تقترب من وجهة نظر الأمير البصرية. والعلاقة بين هذه اللقطات واضح أنها لا تعد تفسيرية بذاتها، ومن هنا يدخل عنوان فرعى مع الكلمات "ما رآه الأمير". واللقطة التالية التى تجمع الرائى (خادم الأمير) وموضوع النظرة فى اللقطة يسبقها حينئذ عنوان فرعى يقول: "ما رآه الخادم"، وهذا يوحى بوجود نقص بارز فى الثقة بقدرة الجمهور على قراءة تجسيدات وجهة النظر على الرغم من أنها كانت مستخدمة من قبل فى السينما الأمريكية والإنجليزية على السواء لمدة تقترب من عقد من السنين.

ومن ثم فليس الأمر راجعًا فحسب إلى نقص التمويل المالى أو نقص نظام النجم، بل يرجع أيضًا إلى جوانب الشكل الفيلمى التى تجعل من الأفلام البريطانية غير قابلة للتنافس مع أفلام الولايات المتحدة الأمريكية. والإشارة إلى الأفلام البريطانية فى الصحافة التجارية الأمريكية على أنها (أفلام مخدِّرة) يمكن أن ترتبط بشكل كبير بمسائل الشكل الفيلمى – نقص تشريح المشهد ودرجات اللايقين السردى. وفى الحقيقة نجد أن فيلمًا مثل "نلسن" (١٩١٨) من إنتاج موريس إلفى لشركة انترناشيونال اكسكلوسيفر يمكن وصفه بأنه بدائى – سواء فى إطار الستائر المصممة الرخيصة والفقيرة أو التمثيل المتخشب أو البناء السردى الذى لا يستخدم إلا بأقل قدر تركيب الفيلم المتواصل. وإن طول الفيلم (سبع بكرات) أساسًا هو الذى يميزه عن الأفلام التى جرى إنتاجها قبل عقد من السنين.

سنوات ١٩٢٠: جيل جديد

ومع منتصف سنوات ١٩٢٠ نجد أن معظم شركات الإنتاج قبل الحرب قد أفلست ومعها (الروّاد) من أمثال سيسل هبورت. ودخل جيل جديد من المنتجين أو

المنتجين – المخرجين فى الصناعة إبان هذه الفترة. ونجد أن كلا من ميكل باكون (منتج) وهربرت ويلكوكس (منتج – مخرج) اعتنقا إستراتيجيات مماثلة لتطور الصناعة المحلية، وإستراتيجية من مثل هذه الإستراتيجيات هى جلب النجوم من هوليوود. ولم يكن هذا شيئًا جديدًا بالكلية، ولكن فى الماضى لم يكن يلقى إلا نجاحًا محدودًا. وعلى أى حال استخدم ويلكوكس بنجاح ألمعيات دوروثى جيش، وبهذا عقد أيضًا صفقة مع بارامونت. والأكثر أهمية هو تطور الاتفاقات الخاصة بالإنتاج المشترك التى عقدها كل من بالكون وفيلكوكس والمنتجين البريطانيين الآخرين. إن الإنتاج المشترك، ليس فقط مع ألمانيا، ولكن أيضًا مع الأقطار الأخرى مثل هولندا سيصبح أملاً هامًا فى تطور صناعة الفيلم البريطانية فى منتصف سنوات ١٩٢٠ وأواخرها. ونتيجة لهذه الممارسة أن حصل ألفريد هتشكوك الشاب على خبرة وسائل الإنتاج الألمانية عندما تم بعثه للعمل فى أستوديوهات شركة أوفا فى نيوبابلسبرج فى فترة مبكرة من عمل حياته الفنى مع جينسبورو.

وبالنسبة لهربرت ويلكوكس فإن الاتفاقيات التى وقعها مع شركة أوفا كانت هامة ولا تقتصر هذه الأهمية على أنها طريقة لفتح السوق، بل أيضًا؛ لأن العقود تمنحه فرصة للتزود من المعدات الأحسن من الأستوديوهات الألمانية. وفيلمه "ليالى الديكاميرون". (١٩٢٤) تم تصويره فى ألمانيا، وكان هناك تمويل مشترك من شركة أوفا وجراهام – ويلكوكس. وقد تم استخدام ممثلين إنجليز وأمريكيين وألمان. وفيلم "الديكاميرون" بتصميمه المتّسع بشكل رائع وقصته عن التشابك الجنسى شكل كل هذا نجاحًا تجاريًا فى كل من المشهد الرائع (وقد جرى تمويله بسخاء) والدينامية الجنسية للسرد. ولكن ويلكوكس – على عكس هتشكوك وبعض المخرجين الشبان الآخرين – يبدو أنه تعلم القليل من المواجهة مع السينما الألمانية، ومن منظور الشكل الفيلمى فإن "ليالى الديكاميرون" هو فيلم لا يزال يتميز بالمدى الطويل نسبيًا لمعظم لقطاته والتغاضى العام عن تجزئة المشهد.

وميكل بالكون كان شخصية مهمة فى صناعة الفيلم الإنجليزية لعدة أسباب. ورغم أنه لم ينتج إلا عددًا قليلاً نسبيًا من الأفلام فى سنوات ١٩٢٠ فإن معظمها – بما فى ذلك فيلم "الفأر" (جينسبورو، ١٩٢٥) – حققت نجاحات تجارية كبيرة. زيادة على ذلك فإن رسالة بالكون الفنية هى معْلَم واضح فى ذلك الجانب من العمل الذى ظهر بالأحرى متأخرًا فى صناعة الفيلم: ألا وهى بين الإنتاج والإخراج، فبالكون كان منتجًا أكثر منه منتجًا – مخرجًا، وانفصال هذين الدورين هو وحده الذى سمح بتطور المهارات المرتبطة خاصة مع كل وظيفة. وعلى الرغم من أن سياق صناعة الفيلم الثقافى البريطانية يُقدَّر تقديرًا متدنيًا بصفة عامة، فإن عددًا من خريجى الجامعات كان مقدرًا لهم أن يدخلوا صناعة الفيلم قرب نهاية هذه الفترة بما فى ذلك أنطونى اسكويث ابن رئيس الوزراء الليبرالى. ولم يكتف اسكويث بتطوير معرفة كبيرة عن السينما الأوروبية إبان دراسته الجامعية، بل أيضًا فإن خلفيته الممتازة مكنته من مقابلة كثير من نجوم ومخرجى هوليوود إبان زياراته للولايات المتحدة الامريكية. وأهمية هذه العوامل أصبحت واضحة عندما بدأ رسالة حياته السينمائية. وفى فيلم "النيازك" (بريتش انترنشنال فيلمس، ١٩٢٨) وكان اسكويث مساعد مخرج، لكنه كتب أيضًا التمثيلية السينمائية، وكان منشغلاً بتركيب الفيلم. وفيلم "النيازك" هو من نوع الانعكاس الذاتى، حيث إنه فيلم صناعة الفيلم والنجوم وإن كانت الإشارة تتجه إلى هوليوود أكثر مما تتجه إلى إنجلترا، مع بريان أهرن قد جرى تصويره كبطل لجنس أفلام الغرب الأمريكى السينمائى. والإضاءة (عن طريق كارل فيشر) واستخدام تنوع زوايا الكاميرا وتركيب الفيلم السردى لبعض المتتابعات تربط الفيلم أكثر بالنمط الألمانى من التعبيرية. وهذه العناصر مرتبطة بحقيقة أن التمثيلية السينمائية لم تتطور من إنتاج مسرح الوست إند على عكس كثير من المنتجات البريطانية فى سنوات ١٩٢٠ أنتجت فيلمًا هو سينما خالصة.

المراجع

Hepworth, Ceeil (1951), Came the Dawn: Memories of a Film Pioneer.

Low, Rachael (1949), The History of the British Film, ii: 1906-1914.

- (1950), The History of the British Film, iii: 1911-1918.

- (1971), The History of the British Film, iv: 1918-1929.

- And Manvell, Roger (1948). The History of the British Film, i: 1896-1906.

Pearson, George (1957), Flashback: The Autobiography of a British Filmmaker.

Sadoul, Georges (1951), Histoire generale du Cinema, vol. iii Salt, Barry (1992), Film Style and Technology.

ألمانيا: سنوات فيمار

بقلم: توماس إلسيسّر

تذكرنا "السينما الألمانية" بسنوات ١٩٢٠، حيث التعبيرية وثقافة فيمار وزمن كانت برلين فيه المركز الثقافى لأوروبا. وبالنسبة لمؤرخى الفيلم فإن هـذه الفتـرة تقع بين العمل الرائد للمخرجين الأمريكيين من أمثال د. و. جريفيث ورالف انسس وسيسل ب دى ميل وموريس تورينور فـى سـنوات ١٩١٠. وسـينما المونتـاج السوفينية سينما سرجى أيزنشتين وسينما ودزيجا فرتوف وففو لود بودوفكين فـى أواخر سنوات ١٩٢٠. وأسماء أرنست لوبيتش درويرت وريتيـه وبـول لنـزى وفرتيزلانج وفريدريك فلهلم مورنا وجورج فلهلم بايست تقوم فى هذا المقـام فـى عصر من (العصور الذهبية) للسينما العالمية، وقد سـاعدت بـين ١٩١١ و١٩٢٨ لجعل السينما وسيطا فنيًا وطليعيًا.

ومن الناحية الجدلية فإن مثل هذه النظرة لتاريخ السينما لم تعد بـلا تحـدد، ومع هذا ومما يدعو إلى الدهشة فإن كثيرًا من الأفلام الألمانية فى هذه الفترة هـى جزء من تقاليد وطيدة: "مقصورة الدكتور كاليجـارى" (روبـرت فينـه، ١٩١٩) و"الإنسان الآلى" (بـول فـاجنر، ١٩٢٠) و"المـصير" (فرينـز لانـج، ١٩٢١) و"نوسفراتو" (ف. وبورناو، ١٩٢١) و"دكتور مابيوزة" (لانـج، ١٩٢٢) و"تماثيـل شمعية" (١٩٢٤) و"الضحكة الأخيرة" (مورناد، ١٩٢٤) و"متروبـوليس" (لانـج، ١٩٢٥) و"صندوق بندورا" (ج. و. بايست، ١٩٢٨). والأكثر مدعاة للدهشة أنهـا دخلت أيضًا الأسطورة السينمائية الشعبية، والتى يجرى العـيش عليهـا الآن كمـا يجرى اللجوء إلى الطابع الساخر والمحاكيات وإعادة إنتاجها بشكل تنكرى مختلف من السينما الفجة إلى الفيديوكليبس ما بعد الحداثة. وارتبطـت الأفـلام بالتعبيريـة الألمانية وأساسًا بسبب معرفتها الواعية بأسلَبَة الديكور والإيماءة والإضاءة. وهناك آخرون يعدون نفس الظهور للأسلبة والشطح الخيالى والصور الكابوسـية كـدليل على الكرْب الداخلى والمآزق الأخلاقية لدى أولئك الذين تتوجـه إلـيهم الـسينما. والغموض لم يكن قاصرًا على الأفلام؛ فهل الأحلام عكـست الفوضـى الـسياسية لجمهورية فيمار أو استعراض الطغـاة والمجـانين والـسائرين نيامـا والعلمـاء

المهووسين الأقزام تتنبأ بأشكال الرعب التى ستأتى بين ١٩٣٣ و١٩٤٥؟ ولكن لماذا لا نفترض أن الأفلام حتى فى عصرها تتطلع إلى الوراء لإبراز الرومانسية والقوطية الجديدة؟ والأعمال القياسية للموضوع هى كتاب لوت أيزبز "الشاشة المسكونة" (١٩٦٩) وكتاب سينجويدكراكور "من كاليجارى إلى هتلر" (١٩٤٧) لا تعتبر بحزم هذه هى الإمكانية الأخيرة، بل هى اختيار كما تدل العناوين المتوهجة حيث ترى فى الأفلام أعراضًا مرضية للنفوس المضطربة.

إن صور أيزنر وكراكور القوية تترك كثيرًا غير هذا بالنسبة لبواكير السينما الألمانية فى الظل. وبشىء من التقدير فإن الضوء الذى سلطاه على بواكير ومنتصف سنوات ١٩٢٠ كل ما يفعله هو تعميق الحلكة التى أغرق فيها التحامل والتدمير الجسمانى من قِبَل العقدين الأولين لتاريخ الفيلم الألمانى. وهناك نقطة واحدة عندما نعيد تأكيد الفترة المبكرة، وهى أن ألمانيا تستطيع أن تتفاخر بمجال تكنولوجيا الفيلم: العدسات ومعدات التصوير ومشاركة معقولة من المبتكرين و(الرواد): سيمون ستامبفر، أوتومار أنشوتز، الإخوة سكلادا نوفسكى، أوسكار ميستر، جيودوسيبر، وأعمال ستولفرك وأجفا أحرزت مبتكراتهما مكانة عالية، ولكن بجانب هذا توجد قاعدة قوية صناعية وهندسية. ومع ذلك فإن ألمانيا فى هذه الفترة لم تكن أمة منتجة للفيلم كبيرة؛ فهناك مقاومة ثقافية بمثل ما هنالك محافظة اقتصادية، وهذان الأمران تسببا فى جمود الإنتاج الفيلمى حتى حوالى ١٩١٢/ ١٩١٣ عند مرحلة سابقة على الصناعة. ولقد كان هناك العرض الأول العام لما لدى الأخوة سكلادانوفسكى من أجهزة عرض البيوسكوب ١٨٩٥ فى وينترجارتن ببرلين، وهو يسبق بقليل العرض العام الأول للأخوين لوميير للسينما توجراف، والزيادة فى العرض لم تكن تترجم إلى زيادة فى الإنتاج.

سنوات القيصر فلهلم

من الشركات التى تأسست أساسًا فى برلين وهامبورج وميونيخ نجد شركات ميستر وجرينباوم ورسكس وكونتننتال – كونست فيلم ودوتش مونوسكوب وبيوجراف. وهى فى الغالب شكلت أعمالاً عائلية وصنعت معدات بصرية

وتصويرية دخلت فى الإنتاج الفيلمى أساسًا كطريقة لبيع الكاميرات وأجهزة العرض. وأوسكار ميستر يبدو أنه مهتم بالاستخدامات العلمية والعسكرية للسينما بقدر ما كان يرى الترفيه كإمكانية. وبالمقابل فإن إستراتيجية بول ديفيد سون وهو المنتج الألمانى الهام الآخر فى سنوات ١٩١٠ كان توجهه ترفيهيًا أساسًا. وديفيد سون الذى هو أصلاً ناجح فى أعمال الموضة بفرانكفورت بنى المجمع الاتحادى الألمانى (كينما توجرافن جلشافت) بدءًا من الأفلام إلى المواقع والمواد المعدنية. وفى عام ١٩٠٩ افتتح دار سينما تتسع لألف ومائتى مقعد فى الكساندريلاتز ببرلين وشرع فى الإنتاج، ولكى يستكمل مَدَد الأفلام من الشركات الأجنبية وخاصة باتيه فى باريس وشركة نورديسك فيلم فى كوبنهاجن. وبينما كان ميستر لايزال يجرب موسيقى من سالومى وسيجفريد وتانهاوس ويصورها فى الأستوديو مصاحبة بأسطوانات صوتية للعرض. وديفيد سون فى ١٩١١ تعاقد مع آستا نيلسن وزوجها المخرج أوربان جاد من خلال شركة نورديسك.

ومع نشوب الحرب لم يكن سوى ١٤% من مجموع الأفلام المعروضة فى دور السينما الألمانية من إنتاج ألمانى. والأفلام التى بقيت من قبل عام ١٩١٣ تعكس هذا النمو العفوى بدقة شديدة. ففى عقد السنين الأول نجد أن أفلام الوقائع اليومية (مناظر شوارع برلين، الاستعراضات العسكرية، الزوارق البحرية، القيصر يستعرض القوات) والفودفيل والأعمال التهريجية (الملاكمة، الألعاب البهلوانية، الأكروبات، الخدع فى المسرحيات القصيرة) وعروض الموضة ومناظر الاستحمام المثيرة هى التى تشكل لب الأفلام مع اسكتشات كوميدية على طريقة باتيه والفانوس السحرى أو شرائح آلة الزيوتروب التى تتحول إلى أفلام والخدع السينمائية والنكات عن الحموات.

ومن عام ١٩٠٧ فصاعدًا يبدأ الإنسان فى إدراك الصورة التوليدية: الأعمال الدرامية التى تصور الأطفال والحيوانات الأليفة "الضبطية عن طريق كلبها" (١٩١٠)؛ "وكارلتشن وكارلو" (١٩١٢). وتتركز الأعمال الدرامية الاجتماعية على الخادمات ومربيات الأطفال والبائعات "هايمجفندن" (١٩١٢)، "مادلين" (١٩١٢)

وأفلام عن الجبال "انتقام من سارق الصيد" (١٩٠٩)، "صياد جبال الألب" (١٩١٠) وثلاثية الحب عند البحر "ظل البحر" (١٩١٢) والأعمال الدرامية المتعلقة بالأزواج في زمن الحرب والسلام "طالبا الـزواج" (١٩١٠)، "حياتـان" (١٩١١). وبـصفة عامة فإن العناوين دالة على مجتمع محافظ من الناحية الأيديولوجية وأنه تقليدى فى أخلاقياته، وأنه متوسط فى أذواقه، ولكن فوق كل شيء متجه إلى الأسرة. ومع هذا فإن الأفلام نفسها بينما هى فى الغالب مضجرة ومما يمكن التنبؤ به تظهر أن عناية كبيرة قد بُذلت بالنسبة للإخراج البصرى للمَشَاهِد.

وهناك عدد من الأفلام تتخذ من السينما نفسها موضوعًا: "المصور العاطل" (١٩١٢)، "النجم السينمائى" و"عصابة زاباتا" (والاثنان مـع آستانيلـسن، ١٩١٣) وهى فى غالبيتها تشكل الإيحاء الوحيد الذى يذهب إلى أن الأفلام الألمانيـة قبـل الحرب تستطيع أيضًا أن توصل بعض الحداثة والطاقة الحمقاء والنزعة البوهيميـة الداعرة، والتى ندين السينما بفضلها بالاستجابة الهائلة، والتى كانت نمطية بالنـسبة للأفلام الفرنسية والأمريكية والأفلام الدينماركية بصفة خاصة فى هذه الفترة.

وبالنسبة لنجوم السينما الألمان فإنه مما لا شك فيه أن الأول كـان القيـصر فلهلم الثانى نفسه، حيث يظهر دائمًا وهو يستعرض جنرالاته وقادتـه البحـريين. وسرعان ما وجدت آستانيلسن منافسة من هينى بورتون (وهو اكتـشاف ميـستر) باعتبارها نجمة ألمانيا الكبرى فى فترة ما قبل الحرب رغم أنها ظلت أقل شـهرة على النطاق العالمى.

ولقد كانت سنة ١٩١٣ نقطة تحول فى السينما الألمانية بمثل ما كانت فـى الأقطار الأخرى الصانعة للأفلام. ففى ذيّاك الوقت كان موقف العرض قد اسـتقر حول أفلام روائية تتألف ممًا يتراوح بين ثلاث بكرات وخمـس بكـرات، وهـى تُعرض فى دور السينما الفاخرة. وقد زاد إنتاج الفيلم الألمانى وطوّر عـددا مـن الأجناس السينمائية التى ستصبح بعد ذلك نمطية، ومن أبرزها أفلام دراما التشويق والترقب والأفلام البوليسية وبعضها يشمل "الطريق العام" و"أيدى العدالة" و"الرجل الذى فى القبو". ويظهر تزايد كمّى فى التعقيد الـسينمائى مـع اسـتخدام ملحـوظ

للأماكن الخارجية والتصوير الداخلي المؤقت. ونجد أن الإضاءة وحركات الكاميرا والتركيب الفيلمي بدأت تستخدم كجزء من نسق أسلوبي مميز، والذي يمكن مقارنته على نحو هام مع تناول المكان والسرد في الأفلام الأمريكية أو الفرنسية في تلك الحقبة.

وأفلام الجريمة المقتبسة من المسلسلات الدينماركية والفرنسية غالبًا ما تصور نجما يكون مخبرا مع اسم مصطبغ بالطابع الإنجليزي مثل ستيوارت وبس، جوديبس، أوهاري هيجز. ولما كان المخبر الخاص والمجرم الرئيسي يقاتلان بعضهما بعضا فإن سياراتهما والتاكسيات ومطاردات في السكك الحديدية والمكالمات التليفونية تنقل حيوية ودافعية الوسيط الفني الجديد. والأفلام تحط عينها المفتونة على التكنولوجيا الحديثة والأماكن الحضرية وعلى آليات الجريمة والاستخبار، بينما يتنافس الأبطال وهم يتنكرون ويتغيرون ويقومون بالأعمال المثيرة الرائعة، وخاصة في مناظر المطاردة المتكررة.

ونجد حيوية مميزة وفطنة تنجمان من سينما فرانزهومز في فيلم "الكرة السوداء" وجوزيف دلمونت الذي إحساسه بالإثارة تجاه المشاهد العالمية يجعله يصور برلين في فيلم "الحق في الحياة" وهو متمسك بالبناء وهدير عملية الإسكان. وهنري بورتن وآستانيلسن لم يكن هناك من يضاهيهما في الشعبية إلا النجم الفائق المعبود في أول حفل ماتينيه هاري بييل، وهو متخصص في المغامرة الجريئة وأفلام المطاردات. وهناك استثناء من القاعدة التي تقول إن الألمان لم يكن لديهم أي فيلم فكاهي غير كوميديات فرانز هوفر وهي أفلام ثبت أنها سوابق جديرة بالاحترام على هزليات أرنست لوبيتش بدءًا من منتصف سنوات ١٩١٠ مع وجود بطلات عنيدات رائعات.

هذه الأجناس السينمائية الشعبية والنجوم غالبًا ما جرى إهمالها إبان هذه الحقبة نظرًا للاعتماد الزائد على ما سُمي في عام ١٩١٣ ظهور "فيلم المؤلف". كانت البداية تحت تأثير شركة فيلم دارت الفرنسية، وكان الهدف هو الاستفادة من السمعة المعروفة للمؤلفين الناشئين أو الواعدين وإغراء الأسماء الكبيرة في مسارح

برلين أن يعبروا مكانة ثقافية للشاشة السينمائية. ولم يكن الأمر قاصرًا على الكتّاب الشعبيين، وإن كانوا منافسين الآن مثل بول لينداو وهنريخ لوتنساك، بل أيضًا جرهارد هويتمان وهوجوفون هوفمانستال وآرثر شينتزر. وبسبب جدل حاد في عام ١٩١١ فإنّ الممثلين قد منعوا بحكم التعاقد من الظهور فى الأفلام. ولكن عندما وافق ألبرت باسرمان فى عام ١٩١٣ على أن يقوم بدور البطولة فى إعداد ماكس ماك لتمثيلية ليندو "الآخر" (١٩١٣) تبعه آخرون. وقد أخذ ديفيدسون – بحكم التعاقد – صانع النجوم الممتاز ماكس رينهارت الذى أخرج فيلمين "ليلة فى البندقية" (١٩١٣) و"جزيرة المباركين" (١٩١٣) وهما حافلان بالموضوعات المتكررة الدالة الأسطورية. وقصص الجنيات جرى اقتباسها بتحرر شديد من كوميديات شيكسبير والتمثيليات الألمانية فى نهاية القرن.

وأكبر الدعاة الأشداء لفيلم المؤلف كان مالك السينما والروائى هانس هينز إيورز وهو مع بول فاجنر وستيللان راى أبدعوا فيلم "تلميذ براغ" (١٩١٣). ولما كانت هناك شخصية مزدوجة فإنه يجرى عقد مقارنة مع آندير والتأثير الدينماركى لم يكن بالصدفة نظرًا لأن شركة نورديسك كانت واحدة من القوى الأولية وراء شركة "أوتورن فيلم" وتم إنتاج فيلمين من نوع أفلام المغامرات الباهظة التكاليف هما "أطلنطيد" (١٩١٣) وهو قائم على رواية هوبتمان وفيلم "الفتاة الأجنبية" وهو تمثيلية من تمثيليات الأحلام كتبها خصيصًا هوفمانستال. وهناك شركة أخرى متخصصة في الإعداد الأدبى هى شركة هنريخ بولتن – بايكر ليتريريا وقد تأسست كعمل مشترك مع باتيه لكى تستغل حقوق باتيه الأدبية في ألمانيا. ومثل هذه الحركات تؤكد الطابع العالمى للسينما الألمانية فى عام ١٩١٣ مع ممثلين ومخرجين من الدينمارك (فيجولارسن، فالدمار بسيلاندر) وهنا ممارسة دون شك لأقوى تأثير على الإنتاج المحلى، بينما قدمت فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية غالبية الأفلام غير الألمانية المعروضة في دور السينما.

السينما الألمانية والحرب العالمية الأولى

إن تطور الإنتاج السينمائى الألمانى وتدعيمه كانا فى الطريق من قبل عندما نشبت الحرب واختلط التأثير المباشر للعداوات على العمل السينمائى. ومع وجود حظر استيراد مفروض فإن بعض الشركات مثل شركة باجو عانت من خسائر كبيرة قبل أن تتمكن من تنظيم مصادر جديدة للإمداد السينمائى. ولكن هناك أيضًا رابحين، وكانت أمامهم فرصة سانحة فريدة بحكم مصادرة الأملاك الخاصة بالشركات الأجنبية العاملة فى ألمانيا والمطالب الملحة للأفلام. وهناك جيل جديد من المنتجين والمنتجين – المخرجين ممّن شقوا طريقهم بعد أن رفعت الحكومة الحظر على التوجه إلى السينما. وقد انتهز إريك بومر وهو ممثل مبيعات صغيرة لشركتى جومونت وإكلير الفرنسيتين فأسس شركة "إكلير الألمانية" التى ستصبح المنتج الرئيسى لسينما الكيف الممتاز الألمانية بعد الحرب. ومن بين الشركات الجديدة، والتى ازدهرت نجد المنتج – المخرج جوماى وسرعان ما أصبح زعيم السوق للمسلسلات البوليسية وحقق نجاحًا باهرًا مع شركته "مياماى فيلمس" بإنتاج أعمال ميلودرامية وقامت بالبطولة زوجته. وفى حالته – أيضًا – كانت سنوات الحرب هى التى وضعت أسس شهرته بعد الحرب باعتباره المنتج الرئيسى فى ألمانيا للملاحم والأعمال السينمائية الرائعة. وبالمثل نجد المخرج – المنتج ريتشارد أورفالد وهو أشد أساتذة صناعة الفيلم كفاءة فى سنوات ١٩١٠ وأُطلق عليه فيما بعد "المستفيد من الحرب". فبعد إلغاء الرقابة عام ١٩١٨ أوجد مكانًا لأفلامه المستنيرة الناجحة نجاحًا باهرًا (بإضفاء طابع أخلاقى على الأعمال الميلودرامية الجنسية) ولكى نعطى تقديرًا عندما توسعت بمقتضاه صناعة الفيلم الألمانية إبان الحرب نقول إنه فى عام ١٩١٤ تنافست ٤٥ شركة ألمانية مع ٤٧ شركة أجنبية، مع عام ١٩١٨ كانت النسبة ١٣٠: ١٠.

وكيف الأفلام الألمانية من سنوات الحرب نادرًا ما يتحدد على نحو جزئى. إن بعضها يصور الحرب وغالبًا ما يجرى استبعادها على أنها أفلام دعاية وطنية أو أنها من سقط المتاع، ومن هنا تحولت إلى أشياء تدعو إلى الدهشة الكبيرة.

وهكذا نجد أن أفلام فرانزهومز، وعلى سبيل المثال فيلم "أجـراس عيـد المـيلاد" (١٩١٤) معقدة أسلوبيًا، وهي تسقط شعورًا ألمانيًا خلوا كذلك من النزعة الشعوبية بشكل متميز، والفيلم يناشد التضحية بالذات كمـا يـدعو للـسلام بـين الطبقـات الاجتماعية. وهناك دمج غير عادى للميلو دراما والغنائية يمكن أن نجده فى فـيلم "عندما تتنازع الأمم" (١٩١٤) كما توجد بالمثل عدة أفلام أخرى تتنـاول الحـرب كموضوع مثل فيلم ألفريد هالم "ضابطهم غير المفوض" (١٩١٥) ومن بين الأعمال الميلودرامية نجد أن أغربها هو فيلم "مذكرات دكتور هارت" (١٩١٦) من إخـراج بول ليني وقد مولته شركة بوفا وهي وحدة الدعاية السينمائية التى تملكها الحكومة. وهو يحكى قصة أسرتين مع انقسام فى الولاءات السياسية وتشابك أمـور الحـب، وهذا الفيلم هو فيلم دعاية ضد القيصر على شكل تمجيد القومية البولنديـة. لكنـه يطرح نزعة سلامية قوية أيضًا من خلال مشاهد المعـارك الواقعيـة وتـصوير الجرحى في المستشفيات الميدانية وصور دمار الريف.

وعلى أى حال فإن الأفلام عن موضوعات الحرب كانت هـى الاسـتثناء. والمسلسلات التى تصور النجوم من الرجال تشكل اللب الأكبر من الإنتـاج، مـع وجود ممثلين مشهورين آنذاك: أرنست ريتشر، إلوين نيوس، هـارى لامبـرت – بولسن، وهم يتمتعون بشهرة سمحت لهم بمفردهم أن يجعلوا الشركات التى يعملون فيها فى حالة ربحية. ومسلسلات الملكات النسائيات مثل فرن أندرا وهـانى فـايز كانت مثمرة أيضًا بينما المخرجون من أمثال جو ماى وريتشارد أوزفان ومـاكس ماك وأوتو ريبرت يخرجون فى المتوسط ما بين ستة أفلام وثمانية أفلام فى العام، وهم يتأرجحون دون بذل مجهود بين الأفلام السيئة (أفلام الإثارة) والأفلام الفنيـة. وهناك فيلم ريبرت فى ستة أجزاء هو "الأحدب" بطولة ممثلة دينماركيـة مجلوبـة أخرى هى أولان فونس كانت هى الأعلى قدما فى عـام ١٩١٦ وفـيلم "قـصص هوفمان" وهو إعداد لقصص هوفمان الثلاث. وقد لجـأ المخـرج إلـى الأمـاكن الخارجية ذات الروعة فى المشاهد. وكلا الفيلمين قد نظر إليهما على أنهما رائدان من ذلك الجنس الفنى الأنموذجى، الفيلم ذى الشطح الخيالى أو "التعبيـرى" وهـو ينتمى على نحو أدق إلى أفلام الإثارة المتعددة الموضوعات، وهذا لا يختلف عـن

فيلم جوماى "فريتاس فينسيت" (١٩١٦) الذى استلهم السينما الإيطالية، ثم جرى تقديمه على نحو ساخر على يد أرنست لوبيتش، والذى مثّل بنفسه وأخرج حوالى دستتين من الكوميديات قبل أن يحقق نجاحه العالمي الأول مع فيلم "السيدة دوبارى" (١٩١٩).

ولكى يجد الإنسان أصول فيلم الشطح الخيالى عليه أن يعود إلى شركة أوتورن فيلم حيث الشخصية البارزة لم تكن هانس هاينزايورز ولاستلان راى، بل بول فجنر. لقد كان ماكس رينهارت ممثلاً مشهورًا قبل أن يتأتى له أن يصنع أفلامًا وبين ١٩١٣ و١٩١٨ أبدع فجنر الجنس السينمائى ألا وهو الفيلم القائم على قصة رومانسية قوطية عن الجنيات. وبعد فيلم "طالب براغ" مثل واشترك فى إخراج فيلم "الإنسان الآلى" (١٩٢٠) على أساس أسطورة يهودية وأنموذج كل المخلوقات المصنعة التالية، والتى هى وحش من طراز فرانكنشتين. وبعد ذلك توالت أفلام: "بيتر شلميل" و"زواج روبال" و"عازف المزمار هاملين المتعدد الألوان" وأفلام أخرى عديدة تستغل الغنى الرائع فى قصص الخرافات الأسطورية الرومانسية وقصص الجنيات الألمانية.

وعمل فجنر في سنوات ١٩١٠ هو عمل حاسم لسببين على الأقل، لقد انجذب للموضوعات ذات الشطح الخيالى؛ لأنها تسمح له باستكشاف تقنيات سينمائية مختلفة مثل خدع التصوير والمُركّبات والمؤثرات الخاصة على طريقة مسلسل المفتش زيجمار الفرنسية، ولكن على نحو رزين، وليس بالدافع الكوميدى. ولهذا عمل عن قرب شديد مع واحد من أوائل المصورين السينمائيين المبدعين ألا وهو جويد وسيبر، وهو نفسه رائد، ونجد أن أعماله المنشورة عن الفن السينمائى والمؤثرات الخاصة والإضاءة تشكل مرجعا هاما لفهم الأسلوب الألمانى فى سنوات ١٩٢٠. والسبب الثانى لرواج أفلام فجنر القائمة على قصص الجنيات يرجع إلى وجود مُركّب توفيقى أصيل أرادت به شركة أوتورن فيلم أن تفرّق بين مواجهة العداوة الهائلة الظاهرة تجاه السينما من جانب الطبقة الوسطى المتعلمة (ويتضح هذا فيما يسمى جدل كينو) واستغلال ما هو فريد فى السينما وشعبيتها.

وتفضيل الشطح الخيالى فى السينما الألمانية يمكن أن يكون له تفسير أبسط عما قالت به لوت أيزيز أو سيجفريد كراكور وقد أدرجاه على أنه دليل على طبيعة النفس الألمانية. لقد حدث إحياء للموضوعات الدالة المتكررة القوطية والرومانسية. ولقد حقق الفيلم الرومانسى هدفا مزدوجا، لقد عمل من أجل الشرعية الجمالية للسينما بالاستعارة من ثقافة عهد فلهلم من الطبقة الوسطى، لكنه انفصل عن الميل العالمى لبواكير السينما بتقديم أفلام ألمانية مستقلة قومية. وإلى أن وُجدت شركة أوتورن فيلم فإن الموضوعات السينمائية والأجناس السينمائية كانت شبه عالمية مع وجود اختلاف أساسى واحد من قطر إلى آخر؛ فصناع الأفلام كانوا إما أنهم يستلهمون وسائل الترفيه الشعبية الأخرى، أو أنهم ينسخون الموضوعات السينمائية الناجحة لمنافسيهم الأجانب ومنافسيهم المحليين. ومع شركة أوتورن فيلم فإن فكرة (السينما القومية) أصبحت قائمة مع تماثل مع (الأدب القومى) وأيضًا كتعريف مؤكد لما هو شعبى حيث يلعب الناس الريفيون، ومن هم قوميون رومانسيون دورًا هامًا.

وهكذا نجد أن تراث فجنر قد أقام أنموذجًا كان عليه أن يكرر نفسه طوال سنوات ١٩٢٠: موضوعات محافظة ومليئة بالحنين للماضى، وقومية تتعارض تعارضًا حادًا مع النظرة التجريبية والطليعية لدى صناع الفيلم بالنسبة لتقدم إمكانيات الوسيط السينمائى التقنية. وفجنر بسعيه إلى تحديد السينما القومية يمزج مفهوم الثقافة العالية للأدب القومى بثقافة شعبية شبه جماهيرية إنما قد حاول إبعاد الربح عن الأشرعة النقدية للمؤسسة القائمة. ومركّب هذين الهدفين فى الفيلم القائم على الشطح الخيالى هو الذى صنع مثل هذه الدعامة الأساسية للسينما الألمانية لعقد على الأقل من السنين (من ١٩١٣ إلى حوالى ١٩٢٣) مع الإيحاء بأن (الفيلم التجريبى) المحتفى به هو ذيل نهاية هذه الرابطة لإقامة هدنة بين الثقافة الرفيعة ووسيط فنى متدن بدلا من وجود نقلة جديدة. وما يبث حياة جديدة فى هذه الموجة هو بالطبع فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" أساسًا للاستقبال غير العادى له فى فرنسا (وبالتالى فى الولايات المتحدة الأمريكية) مما جعل المنتجين والمخرجين من أصحاب الوعى الذاتى يسعون إلى موضوعات متكررة دالة يرى سوق التصدير أنها ألمانية.

وتزامن ازدهار فى الطلب وحرب اقتصادية قد أفضيا فى نهاية الحرب إلى عدد ليس بالكبير من شركات الإنتاج تحت التمويل إلى التنافس بينها، وبعضها قد حاول أن يكتسب ميزة عبر الاندماجات أو الاقتباسات. وأول مثل على هذه الرابطة للمنتجين الصغار كان شركة ليشبيلد الألمانية التى تكونت عام ١٩١٦ تعززها المصالح الصناعية الثقيلة فى إقليم الدر وبرئاسة ألفريد هوجنبرج، ثم مخرج شركة كروب، وأيضا صاحب صحيفة وإمبراطورية نشر. ومن بين كبار موظفى هوجنبرج نجد لودفيج كليتزتش الذى رأى ميزة التنوع فى وسيط حافل بالربحية بالإمكان. وكانت لديه أيضا مهمة محتمة لاستخدام السينما كأداة ترويج للتجارة واللوبى السياسى معا. ويشغل كليتزتش منصبا هاما فى الرابطة الاحتكارية الألمانية، وهى مبادرة من هيئتين قوميتين – والثانية هى الرابطة البحرية الألمانية – وقد اعتمدت اعتمادا شديدا من حوالى عام ١٩٠٧ فصاعدًا على فن السينما لكى يجرى ترويج أهدافها. والرابطة البحرية خاصة أثارت غضب العارضين السينمائيين؛ لأنها قدمت منافسة غير عادلة بحصولها على إعلانات مجانية لعروضها فى الصحافة المحلية والجماهير المفتونة من العاملين فى المدارس أو من قادة الجيش المحليين.

أوفا ودكلا وسينما فيمار

قادت شركة ليشبيلد (ديوليج) إلى هجوم مضاد من جانب اتحاد من الشركات من الصناعات الكهربائية والكيماوية برئاسة البنك الألمانى. لقد كانت قادرة على إغراء الدوائر العسكرية على استخدام وحدة الدعاية السينمائية التى تملكها الحكومة وهى (بلدو فيلم آمت) (بوفا) لمواجهة عملية دمج واسعة المدى. وفى ظل سرية كبيرة تأسست شركة أوفا فى ديسمبر ١٩١٧، وهى تضم ميستر دباجو ونوريسك مع حفنة من الشركات الأصغر. وقد قدم الرايخ الألمانى اعتمادات مالية لشراء بعض ما عند المالكين بينما قدم للآخرين أسهما فى الشركة الجديدة، وقد أصبح بول ديفيدسون أول رئيس لشركة الإنتاج. وإنشاء شركة متكاملة أفقيا ورأسيا بهذا

الحجم لا يعنى فحسب أن ديوليج قد تفرقت، بل يعنى أيضًا أن شركات عديدة أخرى عظيمة ذات حجم متوسط أصبحت تعتمد على نحو متزايد على شركة أوفا باعتبارها العارضة المحلية الرئيسية لألمانيا والموزعة للصادرات أيضًا.

ولم تكن إستراتيجية مثل هذا الدمج كما لم يكن استخدام جماعة مهتمة متخصصة بهدف إبداع آلة دعاية سينمائية هما ابتكاران من أنصار شركة أوفا؛ فكلا الأمرين يتبعان منطقا تجاريا معينا، وكلاهما يمتان إلى الثقافة السياسية لمجتمع فلهلم مما يجعل أوفا تعبيرا لا عن الحرب بقدر ما هى تعبير عن طريقة جديدة فى التفكير فيما يتعلق بالرأى العام والإعلام بصفة عامة. ومع الوقت الذى أصبحت فيه أوفا تقوم بعملها انهزمت ألمانيا على أى حال وأصبح الهدف للاتحاد الجديد الهيمنة على سوق الفيلم المحلية، وكذلك سوق الفيلم الأوروبية. وموجوداتها الأساسية كانت فى مؤسساتها الحقيقية (قدرة هائلة للأستوديو، دور سينما فاخرة فى جميع أنحاء ألمانيا، معامل ومكاتب فى برلين). وبينما المالك ميستر أوجد لأوفا تنويعا أفقيا فى المعدات الفيلمية وإجراء العمليات والصناعات الخدمية الأخرى المتعلقة بالسينما توسعت شركة نورديسك فى أساس العرض الموجود من قبل من شركة باجو وأعطت أوفا مزيدا من شبكة تصدير واسعة على نطاق العالم.

وفى البداية استمر الإنتاج تحت أسماء العلامات التجارية للشركات المندمجة: باجو، ميستر، جوى، ماى فيلم، جلوريا، ب ب فيلم، وبعضها استخدم الأستوديوهات الموجودة من أجل الأغراض الجديدة وشكلت قلب أوفا وصناعة الفيلم الألمانية. وفريق باجو حول ديفيدسون ولوبيتش ارتفع إلى الشهرة العالمية بسلسلة من الروائع التاريخية والأعمال الدرامية التاريخية التى تبرز الأزياء، وغالبا ما تقوم على الأوبريت (مثل "السيدة دى بارى"، ١٩١٩) وقد حدث تخصص فى الأفلام المثيرة مثل فيلم "المقبرة الهندية" (١٩٢٠) ومسلسل جوى ماى المتعدد القصص مثل "سيدة العالم" وقد برهنت بصفة خاصة على شعبيتها لمشاهديها المنهكين من الحرب فى ألمانيا، وليس لأن كل قصة تصور قارة مختلفة والبطلة تسافر من الصين إلى أفريقيا، ومن الهند إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

ومن بين الشركات التى لم تكن جزءا من اتحاد أوفا نجد أن أهمهـا شـركة دكلا ويرأسها إريك بومر. والأفلام الكبرى لهذه الشركة بعـد الحـرب كانـت "العناكب" (١٩١٩) وهذا الفيلم مسلسل بوليسى كتبه وأخرجه فريتز لانج و"طاعون فى فلورنسا" (١٩١٩) وهو مغامرة تاريخية أخرجها رينرت وكتب السيناريو لهـا لانج. وهذان الفيلمان مع فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" من إخـراج روبـرت وينَه وكتبه كارل ماير وهانس يانوفيتز تشكل برنامج إنتاج يحـدد المـسار الـذى ستتخذه السينما الألمانية فى أوائل سنوات ١٩٢٠ والمسلسلات الشعبية مع مواقـع التصوير المثيرة والمغامرات غير المحتملة والروائع التاريخية والفيلم "المؤسـلب" أو "التعبيرى" إنما يشكل عصب مفهوم عن تنوع الإنتـاج الـذى مارسـه هـؤلاء المخرجون من أمثال لانج ووينَه لودفيج برجروف ومورناو، كارل مـاير، كـارل فرديليتش، وآرثر فون جرلاخ.

وإذا كنا قد نسبنا دورا حاسما لفيلم (كاليجارى) فى إضفاء طابع على السينما الألمانية، فإنه من الملاحظ كيف أنه ليس ممثلا للأفلام التى تمـت إبـان سـنوات جمهورية فيمار. إن ديكوره (التعبيرى) صراحة يظل تقريبا مسألة فريدة، والأفلام الألمانية القليلة التى كانت قادرة على أن تكرر نجاحه التجارى العالمى كـان كـل منها مسألة مختلفة: "السيدة دى بارى"، "فارايتى" (١٩٢٥)، "الـضحكة الأخيـرة"، "مترو بوليس". ومع هذا ففى ناحية محددة يصور (كاليجارى) بالفعل أنموذجًا عامًا للفترة. فهو كإنتاج يتوحد بقوة – وإن كان ليس بشكل مطلق – مع بومر ودكـلا – بسكوب له ذاتية باعتباره (سينما فنية)، وأفلامها فيها بناء سردى مماثل. و"النقص" كما يقول الرواة الذين يسردون الأحداث التى تكتسح كل القصص يتركز فى سينما فيمار دونما تغير على العائلات غير الكاملة، وأشكال الغيـرة، وشخـصيات الأب المفرطة فى القوة، والأمهات الغائبات وغالبًا ما لا يتم العلاج باختيـار موضـوع ممكن أو مرغوب فيه. فإذا تناول الإنسان دستة أو نحو ذلك من الأفلام التى لايزال يتذكرها فإنه سيندهش بأنها أفلام ذات سـيناريوهات مـصطبغة بعقـدة أوديـب، والمنافسة المتكررة بين الآباء والأبناء، والغيرة بـين الأصـدقاء أو الأمهـات أو الرفاق. وكما أشار كركور إن التمرد قد تم التنويه به من قبل، ويتبع هذا خـضوع

لقانون الآباء، ولكن على نحو يجعل المتمردين مسكونين بظلهم وقرينهم ونفوسهم الشجية. هذه المجموعة من الموضوعات الدالة المتكررة يمكن أن نجدها فى فيلم فريتز لانج "المصير" وفيلم "متروبوليس" وعند آرثر روبنسون فى فيلم "الظلال" (١٩٢٣) و"مانون ليسكو" (١٩٢٦) وعند إ. أ. دوبونت فى فيلم "القانون القديم" (١٩٢٣) و"تنويعات" (١٩٢٥) وعند بول لينى فى فيلم "التماثيل الشمعية" (١٩٢٤) و"السلم الخلفى" (١٩٢١) وعند لوبوبيك فى فيلم "شذرات" (١٩٢١) وفى فيلم "سيلفستر" (١٩٢٣) وعند مورناو فى "الضحكة الأخيرة" و"الشبح" وعند كارل جروته فى "الطريق" (١٩٢٣) وروبرت وينَه "يدا أورلاك" (١٩٢٥).

هذه الصراعات الرمزية الشاردة تتطابق مع الأشكال المباشرة للسرد عبر الارتدادات للماضى، خدع الصور الفيلمية، وأشكال السرد المتشابكة، كما فى فيلم "كاليجارى" و"مصير" (١٩٢١) و"تنويعات" و"التاريخ التقويمى لجريشوس" (١٩٢٥) و"الشبح". وهذه فى الغالب تجعل البناء المؤقت للأفلام مسألة صعبة إن لم تكن مستحيلة لإعادة البناء وهى تتغير من جراء فهم الرائى للشخصية والدافع. وفى الوقت نفسه فإن التركيب الفيلمى غالبًا ما يسبب غموضًا بدل أن يعبر عن الاستمرارية والروابط العلية بين الأجزاء أو حتى بين اللقطات. ومن هنا يأتى الانطباع بالداخلية وغير المعبر والغامض، نظرًا لأن الكثير من الحدث ودافع الأبطال عما يجب تخمينه أو افتراضه أو الإشارة إليه على نحو أو آخر.

فبالنسبة لقصص سينما فيمار يمكن للمرء أن يتبين المصادر والتناص من وسائل الإعلام الأخرى. فبجانب القصص الشعبية والخرافات الأسطورية السابق ذكرها فيما يتعلق بفجنر – وإلى هذا يمكن أن نضيف فيلمى لانج "مصير" و"نيبلنجن" (١٩٢٣) وفيلم لودفيج برجر "الحذاء المفقود" (١٩٢٣) وفيلم لينى ريفستال "الضوء الأزرق" (١٩٢٣) – والمصادر هى روايات مسلسلة من الصحف "دكتور مابيوزه" و"الشبح" وأدب الترفيه المتوسط "السير ليلاً"، "تنويعات" وإعدادات من مؤلفين مرتبطين بالأدب القومى فى ألمانيا (جوته، جرهارد، هوبتمان، يتودور شويستريم). وهذه التأثيرات المتشابكة مع المعارف الأخرى تدل على الروابط

الرأسية الموجودة من قبل فى ذلك الوقت بين الإنتاج السينمائى وصناعات النشر، مما يوحى بأن الاختيار يتحدد بالعوامل الاقتصادية واستغلال شعبية وشهرة المواد الداخلة فى الصناعة. ومع هذا فإنهم يتابعون أيضًا أفكار السينما القومية، وهم يقتبسون من الأدب والرصيد المشترك من المرجعية الثقافية.

وهناك ملْمَحٌ بارز بصفة خاصة هو أنه بين الأفلام التى تطرح فى الغالب على أنها عَرَضٌ مرضى على الحالة الباطنية لألمانيا أن عددًا مدهشًا قد كتبه اثنان فحسب من كتاب السيناريوهات: كارل ماير وثيافون هاربــاو. وبالنسبة للجنس السينمائى والمادة القصصية فإن أفلامهما بالكامل هى التى تحدد (هوية) السينما فى مرحلة فيمار وخاصة بالنسبة للفترة الممتدة إلى ١٩٢٥: أفلام ماير "الضحكة الأخيرة"، "طرطوف"، "فانينا"، "عدو البشر"، "سيلفستر"، "العبقرى"، واقتباسات وإعدادات يثافون هاربا للكلاسيكيات والأعمال الأكثر مبيعًا والملاحم القومية (كلها لفريتز لانج وثلاثة أفلام لمورناو، وكذلك عشرة أفلام لمخرجين آخرين).

والتأثير الجامح لحفنة من الأفراد يدل على وجود جماعة مبدعة داخلة فى شبكة لصيقة مع نفس الأسماء تتكرر بين المخرجين ومصممى الديكور والمنتجين والمصورين وكتاب السيناريو. وهناك دستتان من الناس يبدو بشكل واضح أنهم يشكلون لب المؤسسة السينمائية الألمانية في بواكير سنوات ١٩٢٠ ولقد تكون هناك جماعة فى شركة أوفا وشركات الإنتاج الأخرى يمكن بشكل كبير متابعتها مباشرة لتكوين وحدات المنتج – المخرج حول جوى ماى، ريتشارد أوزفالد، فريتز لانج، فريدريك و. مورناو وجماعة باجور ديفيدسون.

وهذا يركز الانتباه أكثر على أوفا وإريك بومر الذى بعد أن تولى رئاسة الإنتاج يبدو أنه غير راغب لفرض نوع نظام المنتج المحورى الذى كان يمارس فى ذلك الوقت فى هوليوود. ومفهوم بومر فى الإنتاج له ملمحان بارزان، فهو بخلفية فى التوزيع (جومونت، إكلير) والتصدير (دكلا) يصور الإنتاج انطلاقا من العرض والتصدير على غرار ديفيدسون. لقد أدرك أهمية التصوير بالنسبة للسوق المحلية نفسها – كما يظهر فى جهوده كنائب مدير مؤسسة صناعة الفيلم وتصديره

الألمانية التى تأسست فى مايو ١٩٢٠، وذلك انطلاقا من أن الجهود يجب أن تتركز على "التنظيم الداخلى للسوق، وإذا اقتضت الضرورة بدفع الناس الذين يشعرون حاليًا بأنهم مسئولون عن العمل السينمائى الألمانى" (ياكوبسون، ١٩٨٩).

وفيلم "السيدة دى بارى" فى الولايات المتحدة الأمريكية وفيلم "كاليجارى" فى أوروبا شكلا النجاح فى التصدير الذى حطّم المقاطعة العالمية للأفلام الألمانية. فعلى أساسهما طوّر بومر مفهومه عن تباين الإنتاج وحاول إفادة السوقين: الجماهير الهائلة العالمية وهى فى قبضة هوليوود المحكمة والمخارج العالمية للفن السينمائى حيث ما أسماه "الفيلم المؤسلب" يولد مكانة أصبحت مرتبطة بالسينما الألمانية. ومع هذا فإن نجاحات التصدير البدئية قد تمت بيسر شديد من جراء التضخم الزائد؛ نظرا لأن انخفاض القدرة الشرائية قد استهلك تكلفة الإنتاج السينمائى بشكل آلى؛ ففى عام ١٩٢١ – على سبيل المثال – جلب مبيع الفيلم الروائى لسوق واحدة مثل سوق سويسرا عملة صعبة كافية لتمويل إنتاج جديد شامل. ولكن مع ثبات السوق فى ١٩٢٣ اختفت هذه الميزة بالنسبة للإنتاج الألمانى وإستراتيجية بومر المزدوجة أصبحت غير مستقرة على نحو متزايد.

وردًا على ذلك حاول بومر أن يؤسس سوقًا سينمائية أوروبية مشتركة تهيمن عليها ألمانيا وشركة أوفا. ولقد دخل فى عدد من اتفاقيات التوزيع والإنتاج المشترك تحت راية "فيلم أوروبا" وأبدى معرفته بأنه على الرغم من حجم أوفا وتركيزها فإنها لم تكن فى وضع يمكنها من منافسة هوليوود حتى فى أوروبا. ورغم فشل شركة (فيلم أوروبا) الذريع فإن مبادرات الشركة وضعت أساس العمل للارتباطات المتسعة للغاية الموجودة طوال السنوات المتأخرة من سنوات ١٩٢٠، واستمرت تمامًا حتى سنوات ١٩٤٠ بين جماعات السوق السينمائية الألمانية والفرنسية والإنجليزية.

وحتى عام ١٩٢٦ عندما غادر بومر البلاد إلى الولايات المتحدة الأمريكية فإن نظامه الأصيل فى الإنتاج فى أوفا ظل نظام وحدة المخرج. وقد أعطى الفرق العاملة معه – ومعظمها يرجع إلى فترة ديكلا – بيوسكوب – حرية إبداعية كبيرة.

وفوائد هذه السياسة معروفة تمامًا، فهي شكّلت عظمة ما عرف بأسلوب أوفا مع إعطاء مجال للتجريب الفني والأسلوبي والارتجال في كل مرحلة تقريبًا من مراحل أي مشروع. وهذا أفضى إلى اعتماد شديد على عمل الأستوديو، وقد اعتقد المعجبون بأوفا أن هذا هو تهيئة الجو بينما الأستوديوهات الأخرى هي مجرد "خوف من المكان المغلق".

ولقد كانت هناك عوائق أيضًا، فغالبًا ما كان الأمر يبدو – مع وجود نزعة كمال وروح حِرَفية ينفذان في كل الأقسام – على أن الوقت والمال ليسا هما العقبتين زيادة على ذلك فإن رفض تقسيم عمليات العمل الخاصة بالإنتاج السينمائي والسيطرة عليه كما كان المعيار الأنموذجي في هوليوود غالبًا ما يتصارع مع سياسة الإنتاج المتجهة نحو جداول العرض. لقد أُعْطى الإفراط في الإنتاج المزمن بالنسبة لصناعة السينما الألمانية فإن عددًا قليلاً من أفلام أوفا المكلِّفة أكثر يمكن استغلاله تماما مما يجعل مفهوم الوفر متقلبا وعاجزا وكما يتضح من القرض واتفاق التوزيع الموقع مع كبرى الشركات الأمريكية (اتفاق باروفامت) إنه اتفاق مميت للغاية بالنسبة لمصائر أوفا كشركة صناعية تعمل بنظام الخطوط الصناعية مع التزامات تجارية. والنتائج الجمالية والأسلوبية لمفهوم بومر من جهة أخرى كانت أكثر دواما: تقنيات ثورية بتأثيرات خاصة في أفلام "المصير"، "فاوست"، "متروبوليس" وأساليب جديدة في الإضاءة كما في فيلم "الشبح" من جهة حركة الكاميرا أو زوايا الكاميرا في فيلمين هما "تنويعات" و"الضحكة الأخيرة" وجعل نظام التصميم يندمج بالكامل مع الأسلوب والموضوع (كما في فيلم "نيبلنجن"). وهذه الإنجازات أعطت محترفي السينما والمخرجين في أوفا سمعتهم المهنية الرائعة مما جعل السينما الألمانية في سنوات ١٩٢٠ – على نحو مليء بالمفارقة – كارثة مالية من جهة وإقامة صرح صناعة السينما (إعجاب هتشكوك بمورناو وإعجاب بونويل بلانج إن لم نذكر التأثيرات على جوزيف فون سترنبرج وروس ماملیان وامرسون ويلز) وعلى الفيلم الأسود وهوليوود في سنوات ١٩٤٠).

ومع هذا فإن نوقى المنافسة الأمريكية لم يكن هو الجبهة الوحيدة التى حاربت في ساحتها السينما الألمانية فى سنوات ١٩٢٠. وبينما أوفا قدمت أكثر العروض إلا أنها لم تجن أكثر من ١٨% من الإنتاج القومى. والشركات والشركات الأصغر التى لا توزع من خلال أوفا مثل إملكا وديولنج وسودفيلم ويتراوينو حاولت التمسك بشبكة عرضها الخاصة بأن تدخل فى اتفاقيات مع الشركات الأمريكية والإنجليزية، ومن ثمّ زادت من انقسام السوق الألمانية، وذلك لصالح هوليوود بالاستفادة الكبرى.

وأوفا باعتبارها مجمعا مشتركا رأسماليًا كانت هدف النقاد من اليسار ومن بينهم كتّاب من الصحافة الحرة والاجتماعية الديمقراطية، وعدم ثقتهم الثقافية بالسينما لم يكن يقل عمقًا عن رفاقهم المحافظين، ولكن أوفا كانت بالنسبة لهم بوضوح أداة فى أيدى اليمين الوطنى. والنقاد من كتاب صفحات التسلية أظهروا أيضًا وجهة نظر متناقضة نوعًا ما بالنسبة لما هو شعبى؛ فاستنكروا الأفلام (الفنية) باعتبارها من "سقط المتاع". وهم يحتقرون الأفلام الشعبية أو جنس الأفلام من النوع "الركيك"، ومن ثم تلجأ إلى مفهوم الفيلم الفنى، حيث لا نجد فى منتصف سنوات ١٩٢٠ سوى شابلن، وفى أواخر سنوات ١٩٢٠ لا نجد إلا السينما السوفيتية هى التى تستطيع أن تحتشد حوله.

ووجهة النظر الناقدة السائدة للطبقة المثقفة تجاه السينما الفنية للأمة والسينما التجارية معا أدت إلى تناقض ظاهرى آخر: فالمناقشات حول السينما ووظيفتها الثقافية وخصوصيتها الجمالية كشكل فنى كانت تتم على مستوى عال من التعقيد الثقافى والفلسفى مما أدى إلى ظهور مُنَظّرين ونقاد متميزين: من بينهم بيلا بالاز ورودلف أرنهايم وسيجفريد كراكور. وحتى الصحافة اليومية قدمت مقالات بارزة لويلى هاس وهانس سيمسن وهربرت يورينج وكورت تشولسكى وهانس فلد.

وهناك جماعة أخرى تهتم أيديولوجيا بالسينما، وكانت من رجال التربية المحترفين والمحامين والأطباء ورجال الدين البروتستنت والكاثوليك على السواء. ومع بواكير ١٩٠٧ دخلوا فى مجادلات عن أخطار السينما على الشباب، ونظام

العمل والأخلاقيات والنظام العام، وما يسمى الحملة المضادة للقذارة – و"السخام". ولم يكن الهدف حظر السينما، بل الترويج للأفلام (الثقافية) أى السينما التسجيلية التربوية كمقابل للأفلام الروائية السردية.

هوجة ما بعد الحرب

بعد الحرب نجد أن رقابة حكم القيصر فلهلم الصارمة قد أُلغيت. ولكن لما كان هناك مناخ الاهتياج الثورى والإباحية الجنسية فإن الصناعة سرعان ما وجدت نفسها في مرمى النيران مرة أخرى، وكان لصناع السينما أصدقاء قليلون دافعوا عن حريتهم فى التعبير عندما أعاد البرلمان فرض رقابة جزئية فى مايو ١٩٢٠. وحتى الكاتب المسرحى برتولت بريخت اعتقد أن "التجار الرأسماليين القذرين" يجب تلقينهم درسا. وما تسبب فى مزيد من الانقسامات الخطيرة داخل صناعة السينما كان ضرائب الترفيه المحلية ورفعها عن دور السينما، والحط من الانتعاش الاقتصادى. وفى الوقت نفسه حدث تشريع لحماية المنتجين المحليين من منافسة هوليوود، وكان هذا التشريع بارعًا بقدر ما كان بدون فاعلية للغاية، فإذا كانت قيود الاستيراد وتنظيم الحصص قد ساعدت فى زيادة الإنتاج بالنسبة (للحصص العاجلة)، فإنها لم تكتف بإيذاء الموزعين الذين يريدون الأفلام الأمريكية لجماهيرهم، بل عرضت للخطر أيضًا تخمة الأفلام بصفة عامة. وفى المجالات الأخرى كذلك نجد أن الحكومة تمنع أحيانًا الأفلام غير المربحة على أساس أن عرضها يهدد النظام العام كما حدث فى برلين فى حالة فيلم "المدرعة بوتومكين" (١٩٢٥)، وفيلم "كل شىء هادئ فى الميدان الغربى" (١٩٣٠)، فلم تفعل إلا القليل لتعزيز العمل السينمائى القومى الناجح والموحد؛ نظرا لأن قيود الاستيراد وضريبة الملاهى لعبا دورا بأن جعلا قطاعا فى صناعة السينما هو (المنتجون) يقفون ضد (العارضين).

إذن كانت هناك خرافة أسطورية – ثقافية فى فيمار ورغم معاداتها للأفلام الألمانية فإنها مع هذا ساعدت على تغذية ثقافة سينمائية مصطبغة بصبغة سياسية

حافلة بالمعلومات ومفرّقة، واردة فى مصطلح (سينما فيمار). ورغم أن العمل السينمائى كان مستعدا للمعركة أيديولوجيا واقتصاديا كان أيضًا يشكل واقعة سياسية ولا يرجع الأمر فحسب إلى أنه يناشد الحكومة المساعدة، بل يرجع أيضًا إلى أن كلا من القوى الثقافية الليبرالية والنزعة المعادية للديمقراطية تناولتا السينما تناولا جادا.

واليسار المتطرف المنظم طوال معظم عقد السنين معاد، ويكاد يكون بشكل مطلق للسينما. وقد اتهم أوفا بأنها تسمم عقول الجماهير بالاحتفالات الرجعية بمجد بروسيا [على سبيل المثال فيلم "رقصة البربريتا" لكارل بواسّه (١٩٢٠) وفيلم "فريدريك ملكا" لأرزن فون سزرباى (١٩٢٢)] بينما يعنف الجماهير؛ لأنها تفضل مثل هذه الأفلام على الاجتماعات الحزبية ومظاهرات الشوارع. ولم يحدث إلا بعد نجاح التصوير السينمائى لما يسمى (الفيلم الروسى) فى عام ١٩٢٥ أن وجد ويلى مونزنبرج أكبر داعية يسارى موهوب عونا لشعاره "غزو دور السينما" وهو شعار كئيب قال فيه إن الأفلام هى "وسيلة من أكبر الوسائل الفعالة فى الإثارة السياسية ولا يجب تركها وحيدة فى أيدى العدو السياسى". وقد أسس مونزنبرج الذى يؤازره العمال فى العالم شركة توزيع هى شركة بروميثوس لاستيراد الفيلم الروسى، وكذلك لتمويل منتجات الشركة الخاصة. وبغض النظر عن الوثائق فإن شركة بروميثوس تخصصت فى استيراد الفيلم الروسى، وكذلك لتمويل منتجات الشركة الخاصة. وبغض النظر أيضًا عن الوثائق فإن الشركة أنتجت أفلامًا روائية مثل كوميديا "رجال زائدون عن الحاجة" (١٩٢٦) للمخرج السوفيتى الكسندررازمنى وميلودراما بييل يوتزى البروليتارية "رحلة آلام كراوز سعيا للثروة" (١٩٢٩). ولقد قام الديمقراطيون الاشتراكيون بتمويل الأفلام الروائية، ومن بينها فيلم فرنرهتشباوم "الإخوة" (١٩٢٩) وعدة أفلام تسجيلية تتناول مشكلات الإسكان والتشريعات التى تحظر الإجهاض والجريمة فى الحضر. وقبل هذا فإن اتحادات العمال قامت برعاية فيلم "كير الحداد" (١٩٢٤) لمارتن برجر، والذى أبدع أيضا فيلم "الأحرار" فى عام ١٩٢٥، وفيلم "حملة شعواء على المرأة" فى (١٩٢٦). وعلى أى حال فإن خير فيلم لشركة بروميثوس هو فيلم "عقد من صدف بارد"

(١٩٣٢) من إخراج سلاتان بودا ومن سيناريو لبرتولت بريخت. وهو يبدأ بانتحار شاب يافع متعطل ويتابع مصائر اثنين من شباب الطبقة العاملة وهما يحاولان الحصول على عمل ومسكن لكى يؤسسا أسرتين، وأخيرًا يدركان أنهما عندما يسيران فحسب مع رفاقهما من العمال فإنهما يستطيعان أن يغيرا العالم ومن ثم يحسنان مصيرهما.

ونادرا جدا ما يمكن للأفلام التى فيها نغمة سياسية حزبية أن تنجح فى تقديم ما يفتقده النقاد فى معظم منتجات شركة أوفا: "الواقعية" والتزاما بموضوعات مستمدة من الحياة اليومية. ومثل هذا المطلب قد جرى استيعابه من خلال أساس نقدى لا يزال واقعًا تحت تأثير النزعة الطبيعية الأدبية، وهذا لا يتعارض دائما مع الأهداف التى يسير بومر على خطاها. وفى الخارج كان واقع ألمانيا لا يزال مرتبطا بشدة بالحرب العالمية مع موضوعات لها بيئة معاصرة استجابة للجماهير فى العالم. وبينما نجد قبل عام ١٩١٨ أن السينما الألمانية استغلت المواقع والأماكن استغلالا تاما، وكذلك الديكور الواقعى والموضوعات المعاصرة، إلا أنه بعد الحرب لم تكن هناك منتجات أساسا إلا وقد استهدفت السوق المحلية (الأعمال الكوميدية، الأعمال الدرامية الاجتماعية، أفلام المغامرات التى تستنيم للبيئات الواقعية). ومعظم المنتجات الرائعة أصبحت بعد ذلك مرتبطة بالواقعية والمعروفة باسم (الموضوعية الجديدة) سواء أعمال ج. و. بابست "شارع بلا مرح" (١٩٢٥)، "حب جين ناى" (١٩٢٧)، "صندوق باندورا" أو فيلم جوى ماى "الأسفلت" تظل حتى لحظة دخول الصوت فى السينما مقترنة بنظرة أستوديو أوفا بصرف النظر عن الفترة التى يقع فيها الحدث.

نهاية سينما فيمار

وفى المقابل نجد فى الولايات المتحدة الأمريكية الشكوى ضد الأفلام الألمانية قائمة فى غيبة الحبكات القوية والصراعات الواضحة، ولكن – وقبل كل شىء – غيبة نجوم السينما. إن نظام النجم كان أساسيًا دائمًا لصناعة الفيلم العالمى

من ناحية؛ لأن خصائص النجم ومكوناته تتجاوز الحدود القومية بطريقة لا تقـدر عليها البيئة والموضوع فى الغالب. وإحدى مشكلات شركة أوفا التى واجهتها فـى هذا الصدد هى أنه بمجرد ما يتطور النجوم حتى يتطلعوا إلى هوليوود على غرار بولا نجرى وهى أول اكتشاف عالمى من جانب لوبيتش. والنجم العالمى الحقيقـى الوحيد فى سنوات ١٩٢٠، والذى عمل أيضًا فى ألمانيا كان اميل جاننجز، وكـان فى الحقيقة يمثل حضورًا ضاغطًا فى عدد لا يحصى من نجاحـات ألمانيـا مـع النجاحات الأمريكية "السيدة دى بارى، تنويعات، الضحكة الأخيرة، الملاك الأزرق" وكانت هناك محاولات لتدشين النجوم العالميين باستيراد الممثلات الأمريكيات فـى الفترة الأخيرة من سنوات ١٩٢٠، ولم يحقق هذا سوى نجـاح محـدود. ولـويز بروكس لم تصبح مشهورة إطلاقا فى سنوات ١٩٢٠، وأناماى وونج (التى عملـت مع المخرج إ. أ. دوبونت وريتشارد ايتشبرج) قد فشلت فى جذب أنظار الجمـاهير الأمريكية، وكذلك بينى أمان – وهى (الاكتشاف) الأمريكى لبـومر لفـيلم مـاى "الأسفلت" مع تطوير الإمكانيات لتصل إلى مصاف النجومية. وطاقم الممثلين فـى فيلم "فاوست" (١٩٢٦) (لمورناو مع إميل جاننجز وإيفيت جلبرت وجوستا إكمـان) كان عالميًا بشكل متعمد، ولكن إعطاء دور جريتشن فى مسرحية فاوست لكـاميلا هورن – وكان قد عُرض أصلا على ليليان جيتش (لتكـرار نجاحهـا فـى فـيلم جريفيث "الطريق المفضى إلى الشرق" ١٩٢٠ و"الزهور المحطمـة" ١٩١٩) لـم يساعد هذه الطموحات الفائقة العابرة للأطلنطى. بل من الملاحظ أكثر أنه ما مـن رجال فريتز لانج البارزين أو نسائه البارزات (بما فى ذلك برجيت هلم) قد أصبح نجمًا عالميًا. وعندما قام هو وبومر بزيارة هوليوود كان واضحًا أن لانج مـستثار من دوجلاس فيربانكس الذى يصر على أن ما يهم فى صناعة الصور الـسينمائية الأمريكية هو المؤدى الممثل، وليس الوسط، وليس أصالة الموضوع. ولم يحـدث إلا مع دخول الصوت فى الفيلم وعند استقدام مخرج أمريكى مثل جوزيـف فـون سترنبرج أن تمكنت شركة أوفا من تطوير نظام النجـوم الناجحـة مثـل مـرلين ديتريش وهانس البرس وليليان هارفى وويلى فريتش وماريكاردك، وكلهم جميعًـا يسيرون حسب أنموذج النجوم الأمريكيين فى أوائل سنوات ١٩٣٠.

وفى ذلك الوقت كانت مصائر السينما الألمانية كسينما قومية وعالميـة قـد أصبحت حتى مرتبطة بشكل كبير بمصير أوفا فبعد خـسائر شـديدة فـى ١٩٢٦ و١٩٢٧ كان الدائن الأكبر للشركة هو البنك الألمانى، وكان مستعدا لإرغام أوفـا على فرض الحراسة القضائية عليها ما لم توفر رأس المال خارجيًا. وكان ألفريـد هوجنبرج عنيدا فى طموحاته عندما تأسست أوفا أولاً فـى عـام ١٩١٧ فـانتهز الفرصة، وحصل على غالبية الأسهم. ومخرجه الجديد لودفيج كليتزتش أعاد بنـاء الشركة واتبع نظام الأستوديو فى هوليوود، ففصل القسم المالى عن قـسم الإنتـاج وأعاد تنظيم قسم التوزيع وجمّع بعض الشركات الثانوية، ومن هنا نقل كليتـزتش إلى أوفا نظام المنتج الرئيسى، وأشرف عليه أرنست هوجو كوريـل الـذى قـسم الإنتاج على رؤساء الإنتاج المختلفين مثل جنتر ستابنهورست، برونو بودى، إريك بومر، ومن هنا حقق كلاً من السيطرة المركزية الأعظم والتقسيم الأكبـر للعمـل. فإذا كان هوجنبرج قد شلّ أوفا أيديولوجيا كما يقول معظم المعلقين، فإنـه صـحيح بالمثل أنه من منظور العمل فإنه بفضل كليتزتش تمكنت أوفا لأول مرة أن تـسير على خطوط تجارية صارمة.

ونظام كليتزتش سمح لأوفا مع سرعة ملحوظة أن تساير التطورات العالمية الكبرى مثل إدخال الصوت، وكانت الإدارة السابقة بطيئة جدا فى الاهتمام به. وقد أدخلت أوفا الإنتاج الصوتى فيما لا يزيد عن عام، بينما كانت الشركة قادرة أيـضًا على تجنب المنافسة المكلفة بالاتفاق على شروط مع منافسها المحلى الكبير توبيس كلانج فيلم. ومن عام ١٩٣٠ – ١٩٣١ فصـاعدًا بدأت أوفا مرة أخـرى تـربح، ولا يرجع الأمر على الأقل لقدرتها على أن تكون مصدرة ناجحة فقد سوقت علـى نحو سديد النسخ باللغات الأجنبية من أفلامها فى فرنسا وبريطانيا العظمى بجانـب استغلال الجرامافون الخاص بها، والاهتمام بالموسيقى المـسجلة علـى صـحائف عريضة غير مجلدة. وعلى أى حال لم يكن الأمر مع مخرجيها النجوم فى سنوات ١٩٢٠ أن حققت أوفا العافية المالية؛ لقد غادرها مورناو إلى هوليوود فـى أوائـل ١٩٢٧، ولانج وبابست كانا يعملان لشركة نيرو فيلم لصاحبها سيمور بنتزال، بينما دوبونت كان يعمل فى بريطانيا – كما فعل كارل ماير – والـذى بعـد أن سـافر

موروناو إلى هوليوود استقر فى لندن عام ١٩٣١. ومخرجو الأجناس السينمائيون الفعالون مثل كارل هارتل وجوستاف أوسيكاى، وفوقهم جميعًا هانس شفارتز ردّوا العافية لأوفا مرة أخرى. وهانس شفارتز له ستة أفلام بعضها حقق أكبر نجاحات فى شباك التذاكر حتى ذلك الوقت منها: "قنابل على مونت كارلو" (١٩٣١)، "اللص" (١٩٣٠)، "الأنشودة المجرية" (١٩٢٨)، "أكذوبة نينا بتروفنا العجيبة" (١٩٢٩).

والأفلام الموسيقية والكوميدية أصبحت الاتجاه السائد للسينما الألمانية النزاعة للعالمية مع منتجات ضخمة مثل فيلم "الرقصات الجماعية" (١٩٣١) وفيلم النجوم "ثلاثة من محطة البترول" (١٩٣٠) والكوميديات الحمقاء "فكتور وفكتوريا" (١٩٣٣) والأعمال الميلودرامية العائلية مثل "الرحيل" وهى ترسم صورة مختلفة تمامًا للسينما الألمانية عن الصورة التى كانت موجودة فى سنوات ١٩٢٠. وحتى قبل أن يستولى النازيون على الحكم فى عام ١٩٣٣ فإن التحولات فى صناعة الفيلم الألمانية من "الفيلم الفنى" ذى الأثر المزدوج، سينما الإنتاج المتميز إلى سينما الترفيه الأساسية كان مدفوعا فى الطريق بالضرورة الاقتصادية والتغير التقنى حتى أكثر من التدخل السياسى. وبينما هجرة العاملين إلى هوليوود التى بدأت بأرنست لوبيتش عام ١٩٢١ وتبعه مورناو ودوبونت ولينى قد أسسوا لهم مكانة مع ١٩٢٧ – ١٩٢٨، وكانت الدوافع – على الأقل حتى عام ١٩٣٣ – شخصية وحرفية بقدر ما هى سياسية.

إن السينما الألمانية عشية ارتفاع هتلر إلى السلطة تواجه المرء بتناقض ظاهرى. السينما الروائية التى تنسب نهضة هذه السينما إلى ازدهار العبقرية فى الجانب الإبداعى لجمهورية فيمار، وهى ترى أن السينما تدخل فى طريق الانحدار وأن الجمهورية تتفكك تحت ضربات اليمين الفاشيستى والقومى. وعلى أى حال فإنّ البنية لا تستطيع أن تتحمل هذا، فإذا كان الانحدار موجودًا حقًا فإن الأمر يرجع إلى استنزاف العبقرية وتوجيهها إلى مراعى هوليوود الأغنى. وإذا كانت فى الجانب الآخر فإن الإنسان يأخذ الأفضلية الاقتصادية كمؤشر على النجاح، ولم

يحدث إلاّ إبان الغليان السياسى لسنوات الجمهورية الأخيرة أن صناعة الفيلم الألمانية قد نضجت إلى مرتبة العمل الممول والقابل للحياة. وفى أنحاء أخرى فى أوروبا أيضًا نجد أن أيام الفن السينمائى الابتكارى كانت محدودة للغاية. ومما هو ملاحظ عن السينما الألمانية هو إلى أى مدى يدوم حقًا فى قلب المشروع التجارى، والذى هو بطبيعته غير قادر عليها على الإطلاق.

المراجع

Bock, Hans-Michael, and Toteberg. Michael, (eds.) (1992), Das Ufa-Buch.

Cherchi Usai, Paolo, and Codelli, Lorenzo (eds.) (1990), Before Coligari.

Eisner, Lotte (1969), The Haunted Screen.

Jacobsen, Wolfgang (1989), Erich Pommer.

- Kaes, Anton, and Prinzler, Hans Helmut (eds.) (1993), Geschichte des deutschen Films.

Kracauer, Siegfried (1947), From Caligari to Hitler.

Kreimeier, Klaus (1992), Die Ufa-Story.

Lamprecht, Gerhard (1976-80), Deutsche Stummfilme, 1903-1931.

Murray Bruce (1990), Film and the German Left.

Petley, Julian (1979), Capital and Culture.

Petro, Patrice (1989), Joyless Streets.

Plummer, T., et al. (1982), Film and Polities in the Weimar Republic.

Rentschler, Erie (ed.) (1986), German Film and Literature.

كونراد فيت
(١٨٩٣ – ١٩٤٣)

بدأ كونراد رسالة حياته الفنية عام ١٩١٣ فى مدرسة ماكس رينهارت للتمثيل. وبعد فترة وجيزة من العمل أثناء الحرب العالمية الأولى كعضو فى مجمع المسرح فى الجبهة عاد إلى مسرح برلين الألمانى، وحينئذ عام ١٩١٦ بدأ العمل فى السينما. وفى عام ١٩١٩ فى أول دور فيه جنسية مثلية على الشاشة "تغير الآخرين" وفوق كل شيء فى دور القيصر الذى يسير وهو نائم فى فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" أبدع أسلوبا تمثيليًا تعبيريًا جعل منه نجمًا عالميًا. وفى أوائل سنوات ١٩٢٠ قام بالبطولة فى العديد من أفلام شركة (ستيفن فيلم) لريتشارد أوزفالت وهو يتناول موضوع الاستثارة الجنسية. واستمر فى العمل مع أفضل المخرجين المعروفين فى هذا الوقت. وانتقل فيت إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى النصف الثانى من عقد السنين، ولكن عاد إلى ألمانيا مع دخول الصوت فى الفيلم وقام بالبطولة فى بعض أوائل نجاحات شركة أوفا الناطقة الأولى ونسخها الإنجليزية. وفى عام ١٩٣٢ شرع فيت فى العمل فى بريطانيا وصور نسخة متعاطفة مع السامية فى فيلم "اليهودى السويسرى" (١٩٣٤) والأكثر فيلم "اليهودى التائه" (١٩٣٣)، وبعده أصبح الشخصية التى لا يمكن أن يتفوق عليها أحد فى ألمانيا النازية. وهو مع زوجته اليهودية ليلى برجر ظل فى لندن وحصل على الجنسية البريطانية عام ١٩٣٩، وواصل العمل مجسدًا الضباط البروسيين لفكتور سافيل وميشيل بُوول. وفى عام ١٩٤٠ انتقل إلى هوليوود حيث صور العديد من الأفلام فى شخصية نازى وأشهرها الجنرال ستراسد فى فيلم "الدار البيضاء" (١٩٤٢).

فمن القيصر إلى ستراسد نجد أن صور فيت للشخصيات المظلمة الكئيبة وصلت إلى مدى أبعد من أكليشيه الوغد المألوف. وشخصياته محملة بالمعرفة والمُقدّرة عليهم ومن هنا وصلت إلى حد النزعة الاستبطانية، وقد تقبلوا قدرهم وهم لا يساومون لكى ينقذوا حياتهم. إنهم يظلون صادقين دائما بالنسبة لرسالتهم وغالبًا ما يتحلون بالتعصب فى إحساسهم بالوحدة وتفردية الرؤية. ومع هذا فإن شخوص فيت مغلفة أيضًا بهالة من السوداوية مع تميزهم لعاداتهم الطيبة ووقارهم الشامل.

ووجه فيت يكشف الكثير عما فى الحياة الباطنية لشخوصه. فهناك التلاعب بالعضلات تحت الجلد المتوتر والشفاه مضمومة معا، والتركيز والتماسك باديان. هذه الجوانب الفيزيائية تميز الفنانين والمستقلين بذواتهم والغرباء فى الأفلام الصامتة الألمانية، وكذلك الضباط البروسيون فى بريطانيا وهوليوود.

وتركيز تعبيرات وجه فيت يتدعم بتغير طبقات صوته وتجسيداته الواضحة. إن لسانه وأسنانه غير المنتظمة نوعًا ما تصبح مشاهدة عندما يتحدث، والتفاصيل التى تسمح لكلماته أن تتدفق بعناية تنطلق من فمه الواسع فى تناقض مع الهمهمات شبه الشعبية كما عند همفرى بوجارت الذى مثّل أمامه فى عملين أمريكيين فى سنوات ١٩٤٠. إن نبرة فيت الألمانية تشكل فشلاً عندما يتحول إلى القوة، فهى عنده وسيلة بناء تدفق للحديث. والصوت الذى يستطيع أن يستمد كل نأمة من الهمسة المتملّقة إلى الأمر الصارم يدهش الناس بتغيراته الفجائية فى النغمة. فإذا ما استمع إليه الإنسان مرة فإنه من السهل له أن يتخيل الأصوات لشخوص أفلامه الصامتة. وأدوار فيت فى أفلامه الأخيرة تنعكس مرتدة إلى الأفلام الصامتة فى بواكيرها، وتكتسب ثراء فى المقابل بمسار تأثر الصوت.

دانييلا سانفالد

مختارات من الأفلام

(with directors)

Der Weg des Todes (Robert Reinert, 1916-17), Anders als die Andern (Richard Oswald, 1918-19), Das Cabinet des Dr Caligari (1919-20), Das indische Grabmal (Joe May, 1921), Die Bruder Schellenberg (Karl Grune, 1925), Der Student von Prag (Henrik Galeen, 1926), The Man who Laughs (USA, Paul Leni, 1927), Die letzte Kompagnie (Kurt Bernhardt, 1929), Der Kongress tanzt (Erik Charell, 1931), Jew Suss (Lothar Mendes, 1934), The Spy in Black (Michael Powell, 1939), Casablanca (Michael Curtiz, 1942), Above Suspicion (Richard Thorpe, 1943).

المراجع

Allen, Jerry C. (1987), From Caligari to Casablanca.

Jacobsen, Wolfgang (ed.) (1993), Conrad Veidt: Lebensbilder.

Sannwald, Daniela (1993), Continental Stranger: Conrad Veidt und seine britischen Filme.

إريك بومر
(١٨٨٩ – ١٩٦٦)

يعد إريك بومر أهم شخصية في صناعات السينما الألمانية والأوروبية في سنوات ١٩٢٠ وسنوات ١٩٣٠ لقد عمل في برلين وهوليوود وباريس ولندن – وهو يكتشف الألمعيات، ويكون الفرق الفنية والفنانيين، ويبدع بعض أهم أفلام السينما في حقبة فيمار.

لقد دخل بومر صناعة السينما في ١٩٠٧ وفي عام ١٩١٣ أصبح الممثل العام لشركة إكلير الفرنسية في وسط أوروبا. وعندما نشبت الحرب وُضعت شركة إكلير تحت الحراسة التي فرضتها الحكومة الألمانية. وبومر كي ينتقد مصالح عمله أسس شركة دكلا (الكلمة مستمدة من كلمتي إكلير وألمانيا). وأثناء تجنيد بومر في الجيش أدارت الشركة الجديدة في برلين زوجته جرترود وأخوه ألبرت وتم إنتاج كوميديات وأعمال درامية بشكل ناجح لترويج العمل السينمائي الألماني.

وبعد عودة بومر أصبحت الأفلام أكثر طموحًا في النواحي الفنية. وفي نهاية ١٩١٩ حدث خليط من الانتعاش التجاري والجرأة الفنية والديكور البسيط وإستراتيجية بارعة في الدعاية، وانعكس هذا في فيلم أسطوري هو "مقصورة الدكتور كاليجاري" (١٩١٩).

وفي مارس ١٩٢٠ اندمجت شركة دكلا مع شركة بيوسكوب بومر الألمانية ركزتا النشاط في التصدير، وهو أمر هام في إنتاج الفيلم في فترة الأزمة الاقتصادية والتضخم الشديد. وبعد عام استولت أوفا على الشركة، ولكن استمرت تنتج تحت اسم (دكلا – بيوسكوب). وفي عام ١٩٢٣ أصبح بومر رئيس شركات الإنتاج الثلاث في أوفا في الأستوديوهات في نيوبابلسبرج. وهناك حاول أن يحقق رؤيته في الإنتاج الخلاق بربط الفن بالعمل لخلق شكل فني شامل. ولما عمل

كمنتج منفذ قدم إنتاجا ذا مكانة كبيرة يستهدف السوق العالمية. ولتحقيق هذا كان هناك المخرجون ف. و. مورناو، فريتز لانج، لودفيج برجر، آرثر روبيسون وإ. أ. دوبونت والكتاب كارل ماير وثيافون هاربو وروبرت ليبمان والمصورون السينمائيون كارل فرويد وكارل هوفمان وفريتز أروفاجنر وجونتر ريتاو والمخرجون الفنانون روبرت هرلت وفالتررورينج وأوتوهونت وإريك كتلهلت وقد شكلوا احتياطي القوة العاملة التي شكل منها بومر فرقا فنية دائمة. لقد أبدعوا كلاسيكيات سينمائية: "المصير" (١٩٢١)، "دكتور مابيوزه" (١٩٢٢)، "الشبح" (١٩٢٢)، "ملحمة نيبولنجن" (١٩٢٤) "رجال المال والتجارة" (١٩٢٣)، "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، "طرطوف" (١٩٢٥)، "تنويعات" (١٩٢٥)، "مترو بوليس" (١٩٢٥)، "مانون ليسكو" (١٩٢٦).

ولقد استخدم عبقرية أجنبية مثل كارل تيودور دريير، روبرت دينسن، بنيامين كريستنسن، هولجرمادسن من الدينمارك وهربرت ويلكوكس وألفريد هتشكوك وجراهام كتس من بريطانيا العظمى، وحاول بومر أن يقوى التعاون الدولي فيما أسماه (أوروبا فيلم) أي إنشاء قوة أوروبية تعمل ضد الهيمنة الأمريكية على سوق السينما العالمية.

وطريقة بومر للسماح لفرق إنتاجه الحرية الخلاقة العظيمة لأداء تجاربها الفنية والتقنية أفضت به إلى الإفراط في زيادة الميزانيات، وساهم هذا في زيادة الأزمة المالية لشركة أوفا. وبومر عندما ترك شركة أوفا في يناير ١٩٢٦ كان فيلم لانج "مترو بوليس" في شهره السادس من الإنتاج، وكان يحتاج إلى عام آخر ليكون مهيئًا للعرض. وتوجه بومر إلى هوليوود حيث أنتج فيلمين لشركة بارامونت مع نجمة شركة أوفا السابقة لولا نجري، لكن واجهته مشاكل التكيف مع نظام هوليوود وتجادل مع أقطاب الأستوديو.

وفي عام ١٩٢٨ تولى رئاسة أستوديو أوفا الجديد لودفيج كليتزس فاستدعى بومر ثانية إلى نابلسبرج، حيث أُعطيت لمجموعة إنتاجه الأولوية المطلقة لإنتاج أفلام ناطقة. وهو بربطه بين خبرتيه الأوروبية والأمريكية استأجر مخرج هوليوود

جوزيف فون سترنبرج لتوجيه إميل جانجز فى فيلم "الملاك الأزرق" (١٩٣٠)، وهو فيلم عالمى للسوق العالمية واستخدم بومر ألمعيات جديدة مثل الأخوين روبرت وكورت سيودماك وبيللى وايلدر. ولقد كان رائدًا فى الجنس السينمائى للأوبريت السينمائية بأفلام مثل فيلم إريك تشارل "الرقصات الجماعية" (١٩٣١).

وعندما استولى النازيون على السلطة فى ١٩٣٣ وطردت أوفا معظم مستخدميها اليهود هاجر بومر إلى باريس، حيث أقام تسهيلات إنتاج أوروبية لشركة فوكس وأنتج لها فيلمين الأول فيلم ماكس أفولس "الإنسان يريد أن يكون إنسانا" (١٩٣٣) وفيلم فريتز لانج "ليليوم" (١٩٣٤). وبعد فترة وجيزة فى هوليوود انتقل إلى لندن للعمل مع شركة كوردا. وفى عام ١٩٣٧ أسس شركة مايفلور السينمائية مع الممثل شارلز لوتون، والذى أخرج له "شريان الغضب" (١٩٣٨) وأخرج هتشكوك فيلم "حانة كافيكا" (١٩٣٩) وكان هذا آخر إنتاجهم قبل نشوب الحرب العالمية الثانية وتوجه بومر إلى هوليوود للمرة الثالثة، وأنتج فيلم دوروثى أرزنر "ارقصى أيتها الفتاة ارقصى" لكن عقد الأستوديو الخاص به أُلغى بعد إصابته بنوبة قلبية.

وفى عام ١٩٤٦ عاد بومر (وقد أخذ الجنسية الأمريكية عام ١٩٤٠) إلى ألمانيا كمنتج سينمائى ليدير المكتب التنفيذى. وكانت مهماته هى تنظيم إعادة تأسيس الصناعة السينمائية الألمانية وإعادة بناء الأستوديوهات التى دمرت والإشراف على نزع الطابع النازى من صناع الفيلم. غير أن بومر وجد وضعه صعبًا فهو واقع بين مصالح الصناعية الأمريكية ورغبته فى إعادة بناء سينما ألمانية مقفلة. وفى عام ١٩٤٩ كانت واجباته بالنسبة للحلفاء قد انتهت، فاستقر فى ميونيخ وهو يعمل مع رفاق قدماء من شركة أوفا مثل هانس البرس وألمعيات جديدة مثل هيلدجاردنيف، وأنتج أفلامًا قليلة وقد فشل الفيلم المعادى للحرب "مركز رعاية الطفولة والجنرال" (١٩٥٥) وأدى هذا إلى انهيار شركته أنتركوننتنال فيلم، وفى عام ١٩٥٦ عندما تدهورت صحته تقاعد فى كاليفورنيا، حيث مات عام ١٩٦٦.

هانس – ميشيل بوك

المراجع

Bock, Hans-Michael, and Toteberg. Michael (eds.) (1992), Das Ufa-Buch.

Hardt, Ursula (1993), Frich Pommer: Film Producer for Germany.

Jaeobsen, Wollgang (1989), Frich Pommer: Ein Produzent inacht ....

فريدريك فلهلم مورناو
(١٨٨٨ – ١٩٣١)

يُعد ف. و. مورناو واحدا من أكبر الفنانين التصويريين في فترة السينما الصامتة، وقد أبدع ٢١ فيلمًا بين ١٩١٩ و ١٩٣١ أولاً في برلين، وفيما بعد في هوليوود وأخيرًا في البحار الجنوبية. ولقد مات فجأة في حادث سيارة في كاليفورنيا وعمره ٤٢ عامًا. لقد ولد باسم فريدريك فلهلم بلومبه في بييفلد بألمانيا وشب مورناو في بيئة ثقافية. وهو صغير انغمس في الكلاسيكيات الأدبية وقدم عروضا مسرحية مع أخته وإخوته وهو في جامعة هيدلبرج، حيث درس تاريخ الفن والأدب. وقد استخدمه ماكس رينهارت في تمثيلية للطلبة وقدم تدريبًا حرًا في مدرسة رينهارت ببرلين. وعندما نشبت الحرب في ١٩١٤ تم تجنيده في سلاح المشاة وحارب في الجبهة الشرقية. وفي عام ١٩١٦ نُقل إلى سلاح الطيران وأقام بالقرب من فردان، وكان من القلة التي نجت من فرقته.

وفي فيلم "نوسفراتو" (١٩٢١) أبدع مورناو بعضًا من أكبر الصور حيوية في السينما التعبيرية الألمانية. وَظِلّ نوسفراتو وهو يهبط الدرج نحو المرأة التي تنتظره أوجد حقبة كاملة وجنسا فنيا في صناعة السينما. وفيلم "دراكيولا" عن قصة لبرام ستوكر يعد نوسفراتو هو "سيمفونية رعب" حيث ينفذ ما ليس بطبيعي في العالم العادي وواضح هذا عندما رست سفينة نوسفراتو إلى الميناء، وعليها شحنة من الأكفان والفئران وأجساد البحارة الموتى والطاعون. والموقع الذي يتم فيه التصوير الذي استخدمه مورناو بشكل مؤثر نادرًا ما يُشاهَد في الأفلام الألمانية في تلك الفترة. وبالنسبة للوت أيسز (١٩٦٩) يعد مورناو أعظم المخرجين التعبيريين؛ لأنه كان قادرًا على إثارة الرعب خارج الأستوديو. إن المؤثرات الخاصة تصاحب نوفستراتو، ولكن لما كانت المؤثرات لا تتكرر بالضبط على الإطلاق فإن كل لحظة تقدم شحنة فريدة من الغرابة. والحلقة المتعاقبة التي تصبح سلبية بعد أن

تحمل عربة نوسفراتو جوثان عبر الجسر نحو قلعة مصاصى الدماء اقتبسها كوكتو فى فيلمه "أورفيوس" وجودار فى "الفارفيل" والممثل ماكس فيت فى دور نوسفراتو هو شخص مفترس سلبى كان الأيقونة الخالصة للتعبيرية السينمائية.

وفيلم "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) بطولة إميل جاننجز هو قصة رجل عجوز يفقد عمله كبواب فى فندق فخم. ولما كان عاجزا عن مواجهة تدهوره بالنسبة لوضع حقير فإن الرجل يسرق رداء ويواصل الارتداء مع احتفاله العادى بأسرته وجيرانه الذين يراقبونه، وهو يروح ويجيء من نوافذهم. وعندما تُكتشف سرقته تنتهى قصته بمأساة إن لم يكن فى خاتمة فيها يستيقظ كما لو كان فى حلم على أنباء تعلمه أنه قد ورث ثروة من شخص مجهول كان قد صادقه. ورغم النهاية السعيدة التى يتطلبها الأستوديو فإن هذه الدراسة لإنسان سلبت منه صورته الذاتية هى قصة الطبقة الوسطى الألمانية فى ظل التضخم المدمر فى منتصف سنوات ١٩٢٠ والنقاد حول العالم أعجبوا بالكاميرا المتحركة (غير المقيدة) التى تعبر عن وجهة نظره الذاتية. وقد اعتاد مورناو ألا يستخدم سوى عنوان داخلى فرعى واحد فى الفيلم وهو يأمل فى لغة بصرية شاملة كلية.

وأعظم إنجاز لإريك ريمر تمثل فى فيلم "فاوست" (١٩٢٦) ففيه وضع مورناو كل العناصر الأخرى التى كانت ثانوية بالنسبة للإخراج . وفيلما "الضحكة الأخيرة" و"طرطوف" (١٩٢٥) قائمان على أسبقية الشكل المعمارى (تصميم المناظر). وفيلم "فاوست" هو أعظم أفلام مورناو البصرية (ومن ثم فهو أعظمها سينمائيا) ففيه نجد أن الشكل (المعمارى) ثانوى بالنسبة للضوء (وهو ما يشكل ماهية السينما). والصراع بين الضوء والظلام هو الموضوع نفسه كما يتبدى فى الرائعة "خطبة استهلالية فى الجنة". "إن التصوير هو الذى يجعل الشكل أنموذجيًا، إنه هو الذى ينحته. إن صانع الفيلم يسمح لنا بأن نشاهد مولد عالم على أنه حقيقى وجميل حقيقة وجمال فن التصوير، وهو الفن الذى يكشف حقيقة وجمال العالم المرئى لنا عبر العصور" (رومر، ١٩٧٧). والجنسية المثلية عند مورناو، والتى لم يجر الاعتراف بها جهرة لابد أنها لعبت دورًا فى إضفاء الطابع الجمالى والشبقى على جسم فاوست الشاب.

وفيلم "الضحكة الأخيرة" القائم على النجاح الظاهرى هو الذى تسبب فـى أن دعاه إلى هوليوود وليم فوكس ومنحه سلطة مطلقة لفيلم "شروق الشمس" (١٩٢٧). وقد صوره بفريقه الفنى بطريقته المعتادة مع أوساط متطورة وموضـع متكامـل للتصوير وتجارب بالمؤثرات البصرية. وفيلم "شروق الشمس" أغنية فـردين عـن الخطيئة والكفارة. فهنا (امرأة مميتة) من المدينة ترتـدى السستان الأسـود أشـبه بمفيستو المغوى فى مسرحية "فاوست" تأتى إلى الريف، حيث تغوى رجلاً وتـنجح تقريبًا فى جعله يغرق زوجته قبل أن يعود إلى نفسه، ويعيد خلق البساطة والثقة فى سعادتهما المفقودة. وفيلم "شروق الشمس" هـيمن علـى النقـاد بجمالـه الأخـاذ وشاعريته، لكن تكاليفه تجاوزت عوائده، وكان هو آخر أفلام مورناو التـى تـتم داخل نظام الإنتاج الذى سمح له بسيطرة حقيقية. وفلماه التاليـان لـشركة فـوكس "أربعة شياطين" و"فتاة المدينة" كانا تحت إشراف دقيق مـن جانـب الأسـتوديو. وقرارات مورناو ويمكن أن يتغاضى عنها الآخرون، وكلا الفيلمين أصابهما التلف. وفيلم "فتاة المدينة" يجب أن نقدره فى إطاره كقصة أخلاقية وفيه المنظر الطبيعـى (حقول القمح) مزود بجمال ريفى رائع يغير من الظلام والتهديد كما فى "نوسفراتو" و"فاوست" و"تابو".

وفى عام ١٩٢٩ سافر مورناو مع روبرت فلاهرتى إلى البحـار الجنوبيـة لعمل فيلم عن التجار الغربيين ومجتمع جزيرة بسيطة. ومورناو الذى يحتاج إلـى بناء أكثر درامية من فلاهرتى أخرج فيلم "تابو" (١٩٣١) وحده. وهـو يبـدأ فـى (الفردوس) حيث الشباب والنساء يلعبون فى برك مياه استوائية، وريرى وماتـاهى يحبان بعضهما، والطبيعة وسكانها فى حالة تناغم. وبعد ذلك يجرى تقديم ريـرى كهبة للآلهة وفق التابو وكل إنسان ينظر إليها برغبة يجب قتله. ويهـرب ماتـاهى معها، إنه (الفردوس المفقود) الذى يوقّت دمارهما ويتمثل هذا عن طريق التجـار البيض الذين يثقلون كاهل ماتاهى بالدين، ويجبرونه على تقديم تابو آخـر تحـديا لسمكة القرش التى تحرس اللؤلؤة السوداء التى يمكن بها شـراء هروبهمـا مـن

الجزيرة. وفى النهاية يكسب ماتاهى ضد سمكة القرش، ولكنه لا يستطيع أن يصل إلى القارب الذى يقلّ ريرى بعيدًا. والقارب يندفع عبر المياه بشكل حاسم مثل سفينة نوسفراتو وشراعه يشبه زعنفة سمكة القرش. وقد مات مورناو قبل عرض فيلمه "تابو".

جانيت برجستروم

الأفلام

Note: Starred titles are no longer extant.

Der Knabe in Blau (Der Todessmaragd) (1919): Satanas (1919): Sehnsucht (1920): Der Bucklige und die Tanzerin (1920): Der Januskopf (1920): Abend-Nacht-Morgen (1920): Der Gang in die Nacht (1920): Marizza, genannt die Schmugglermadonna (1921): Schloss Vogelod (1921): Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens (1921): Der brennende Acker (1922): Phantom (1922): Die Austreibung (1923): Die Finanzen des Grobherzogs (1923): Der letzte Mann (The Last Laugh) (1924): Herr Tartuff/ Tartuff (1925): Faust (1926): Sunrise: A Song of Two Humans (1927): Four Devils (1928): City Girl (1930): Tabu (1931).

المراجع

Eisner, Lotte (1969), The Haunted Screen.

-          (1973), Murnau.

Gottler, Fritz, et al. (1990), Friedrich Wilhelm Murnau.

Rohmer, Eric (1977), L'Organisation de Pespace dans le Faust' de Murnau.

روبرت هرلث
(١٨٩٣ – ١٩٦٢)

درس روبرت هرلث ابن صانع جعة فن التصوير فى برلين قبـل الحـرب العالمية الأولى. وقد جُند فى الجيش فى ١٩١٤، وتصادق مـع الفنـان المـصور ومصمم المناظر هرمان وورم الذى ساعده على تمضية السنتين الأخيـرتين فـى الحرب فى المسرح العسكرى فى فيلنا وبعيدا عن جبهة القتال.

وبعد الحرب أصبح وورم رئيس القسم الفنى فى شركة (دكلا – بيوسكوب) التى يملكها إريك بومر. وفى عام ١٩٢٠ دعا هرلث إلى الانضمام إلـى فريقـه. ووورم مع والتر ريمان ووالتر روريج قد أبـدعوا الـديكور (التعبيـرى) لفـيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩١٩) وعندما كان العمل فى أحـد أفـلام ف. و. مورناو ١٩٢١. وكانت هناك القصة التى أعدها فريتز لانـج "المـصير" (١٩٢١) جرى تقديم هرلث إلى روريج، وكان على الاثنين أن يشكلا فريقا دام لحـوالى ١٥ عاما وأساسا فى أستوديوهات (دكلا – بيسكوب) التى قامت شركة أوفا بتوسـيعها لتكون أهم مركز إنتاج سينمائى فى أوروبا.

ولقد كانت هذه هى اللحظة التى قامت فيها فرق مـن مـصممى المنـاظر والمصورين السينمائيين بوضع الأسس التى قام عليها مجد سينما فيمار، وكان ذلك تحت إرشاد المنتج إريك بومر.

ولقد كانت المناظر الداخلية الجائرة الحالكة حلكة العصور الوسـطى لفـيلم بابست "الكنز" (١٩٢٢ – ١٩٢٣) من ضمن التعاونيات الأولى لهرلث وروريـج، وقد انطلقا فى تصميم ثلاثة أفلام تشكل قمة صناعة الفيلم الألمانيـة فـى سـنوات ١٩٢٠: "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) لمورناو، "طرطـوف" (١٩٢٥) و"فاوسـت" (١٩٢٦). ولقد كان من ضمن الإنتاج فى مراحل التخطيط الأولى تعـاون كـارل

ماير مع مورناو والمصور السينمائى كارل فروند. ولقد أبدعا معا مفهوم "الكاميرا غير المقيدة" والخليط السينمائى من الممثلين والإضاءة والديكور وهى أشياء نمطية لهذه الأفلام. ولقد كتب ليون بارساك (١٩٧٦): "المناظر تقتصر علـــى مـــا هـــو جوهرى وأحيانًا تكون سقفًا ومرآة". وهرلث فى اسكتشاته الأولى وقد تأثر بمورناو بدأ فى إضفاء طابع الخشونة على الشخصيات وهى قائمة فى منظر معين، ثـــم إن حجم المنظر هو الذى يبدو أنه يبدع نفسه. ومن هنا فإن المناظر الداخلية أصـــبحت أبسط وأكثر تجردا. ومن أجل التبسيط استخدمت كل حيل تصميم المناظر وحركات الكاميرا وأحيانا كانت تبتكر لفيلم "الضحكة الأخيرة". لقد كانت هناك نماذج رقيقـــة فوق قمة المبانى الحقيقية مما مكّن إعطاء ارتفاع يصيب المرء بالـــدوار لواجهـــة الفندق الكبير.

وقرب نهاية حقبة الفيلم الصامت جمّع هرلث وروريج قواهما من أجل فـــيلم هو أفضل أفلام شركة أوفا، وهو فيلم جوى ماى "الأسفلت" (١٩٢٨). لقـــد شـــيدوا شارعا فى برلين يتقاطع بالكامل مع المحلات والـــسيارات الخاصـــة والـــسيارات العامة، وقد استخدموا الأستوديو السينمائى فى ستاكن، وكان مـــن قبـــل حظيـــرة لطائرات زبلن. وبعد دخول الصوت فى الفيلم ظلوا مع فريق بومر فى شركة أوفا يعملون مع بعض ألمعياته من الشبان مثل روبرت سيودماك وأناتول ليتفاك، وهـــم يبدعون مناظر حية للنسخ التصويرية الناجحة الغزيرة للأوبريت مثل أوبريت إريك شارل "الرقصات الجماعية" (١٩٣١) وأوبريت برجر "عصر والتـــر فـــى فيينـــا" (١٩٣٣).

وفى عام ١٩٢٩ شرعوا فى تعاون مع المخرج جوستاف أوســـيكاى الـــذى مّهد لهم انتقالا هادئا إلى شركة أوفا فى الحقبة النازية. وأوسيكاى وهـــو مـــصور سينمائى سابق وحِرَفى يُعتمد عليه تخصص فى الترفيه مع لمسة قوميـــة. وكـــان هرلث وروريج قادرين على تجنب أفلام الدعاية الـــصعبة بالاشـــتغال بالأعمـــال الترفيهية الشعبية. وفى عام ١٩٣٥ صمموا تماثيل يونانية لفيلم رينهولـــد شـــونزل "أمفيتريون" (١٩٣٥) وهو كوميديا ساخرة وهو يُسَخّر العمارة شبه الكلاسيكية فـــى

مبانى ألبرت سبير النازية. ويصف ميشيل أسنر مفهومهم: "إن تصميم المنـاظر لا يخلق نسخا من المبانى الحقيقية، إنه ينقل التفاصيل إلى سـياق جديـد. وعلاقـتهم بالأصوليات هى علاقة إفساح المكان حتى بشكل ساخر".

وفى عام ١٩٣٥ كتب هرلث وروريج وصمما وأخرجا قصة الجنيات، وبعد ذلك بفترة قصيرة انتهى التعاون بينهما. وبعد تشييد المبـانى التقنيـة لفـيلم لينـى ربفنسال "أوليمبيا" (١٩٣٨) عمل هرلث (وزوجته يهودية) لتوبيس، ثم ليرا وهـو يصمم أساسا أفلاما ترفيهية. وأول إنتاجه بالألوان هو أوبريت بولفارى "الخفافيش" الذى تم تصويره فى شتاء ١٩٤٤ – ١٩٤٥ وعُرض بعد الحرب.

وبعد الحرب عمل هرلث أولا كمصمم مسرحى للمسارح فى برلين. وفـى عام ١٩٤٧ صمم حطام الفندق الكبير لفيلم هاران برون فى عام ١٩٤٧، وطـوال سنوات ١٩٥٠ كان مرة أخرى أساسا منشغلا بأفلام الترفيه التى يبـدعها أفـضل مخرجى هذه الحقبة مثل رولف هانس وكورت هوفمان. ومن أكبر منتجاته الأخيرة فيلم من جزءين من اقتباس الودفيدنمان لقصة توماس مـان "بـودنبروك" (١٩٥٩) (جرى تصميمه بالتعاون مع أخيه الأصغر كورت هرلث وأرنو ريشتر) وقد مُـنح روبرت هرلث جائزة دوتشرفيلميريز

هانس ميشيل بوك

الأفلام

Der chatz (1923): The Last Laugh (Der letzte Mann) (1924): Tartuff (1925): Faust (1926): Asphalt (1928): The Congress Dances (Der Kongress tanzt) (1931): Amphitryon (1935): Hans im gluck (1936): Olympia (1938): Kleider machen Leute (1940): Die Fledermaus (1945): Die Buddenbrooks (1959).

المراجع

Barsacq. Leon (1976), Caligarl's Cabinet and Other Grand Illusions.
Herlth, Robert (1979), "Dreharben mit Murnau". Langsfeld, Wolfgang (ed.) (1965). Filmarchitektur Robert Herlth.



الأسلوب السينمائى فى إسكندينافيا

بقلم: باولو تشرشوى يوساى



لفترة قصيرة بعد عام ١٩١٠ نجد أن بلدان شبه جزيرة إسكندينافيا رغم انخفاض عدد سكانها (أقل من ٢,٥ مليون فى الدينمارك عام ١٩٠١؛ حوالى خمسة ملايين فى السويد فى عام ١٩٠٠) ورغم مكانتها الهامشية في النظام الاقتصادى الغربى قد لعبت دورًا كبيرًا فى التطور المبكر للسينما كفن وكصناعة معًا. وتأثير أقطار شبه الجزيرة هذه قد تركز فى موضعين: الأول تمركز حول الدينمارك فى فترة السنوات الأربع ١٩١٠ - ١٩١٣، والتى شهدت النجاح العالمى لإنتاج شركة الفيلم الشمالية الأوروبية، والثانى تمركز فى السويد بين ١٩١٧ و١٩٢٣ وإن السينما الصامتة الإسكندينافية، وهى بعيدة كل البعد عن أن تكون قد تكونت فى ازدهار معزول للثقافة المحلية قد اندمجت وتكاملت بشكل متسع فى السياق الأوروبى الأوسع. ولمدة لا تقل عن عشر سنوات فإن الذاتية الجمالية للأفلام الدينماركية والسويدية قد ارتبطت ارتباطًا حميميًا بالسينما الروسية والسينما الألمانية، وكل منها يدخل فى علاقة تكافلية مع السينمات الأخرى وهى ترتبط بإستراتيجيات التوزيع التى يكمل بعضها بعضًا وتبادل المخرجين والخبرة الفنية. وفى إطار هذه الشبكة من التعاون لم يبق سوى دور هامشى لتلعبه الأمم الأوروبية الشمالية الأخرى. وفنلندا التى لها سينما مستقلة لغويًا ظلت إلى حد كبير ملحقة بروسيا القيصرية حتى عام ١٩١٧ وأيسلندا - وكانت جزءًا من الدينمارك حتى عام ١٩١٨ - لم تشهد افتتاح دارها السينمائية الأولى إلا عام ١٩٠٦ على يد المخرج الواعد ألفريد لينز. ولم تنتج النرويج سوى سبعة عشر عنوانا روائيا من أول أفلامها: "مخاطر صيد السمك: دراما البحر" (١٩٠٨) وذلك حتى عام ١٩١٨.

الأصول

تم عرض أول صور متحركة فى إسكندينافيا فى النرويج يوم ٦ أبريل ١٨٩٦ فى نادى المنوعات فى أوسلو (وكان يسمى آنذاك نادى كريستيانا). وقد نظّم العرض رائدان فى السينما الألمانية هما الأخوان ماكس وإميل سكلادانوفسكى.

ولقد كان عرضهما ناجحا، وكان جهاز عرضهما البيوسكوب رائعًا حتى إنّهما ظلا هناك حتى يوم ٥ مايو. وفى الدينمارك جاءت أقدم صور متحركة تسجيلية على يد الفنان المصور فلهلم باشت، وقد ركّب جهاز لوميير للسينما توجراف فى فسطاط خشبى فى كوبنهاجن يوم ٧ يونيو ١٨٩٦، ونجد أن المعدات والفسطاط قد دُمرا من جراء حريق على يد كهربائى تم فصله مؤخرًا كنوع من الانتقام، لكن جرت استعادة تقديم العرض يوم ٣٠ يونيو أمام حشد صاخب من الجماهير، وحتى العائلة المالكة قد زارت مقر عرض باشت يوم ١١ يوليو.

وتبع هذا بأسابيع قليلة وصول السينما إلى فنلندا من أول عرض لها فى سنت بطرسبرج يوم ١٦ مايو. ورغم أن فن لوميير السينمائى ظل فى قاعة مدينة هلسنكى لمدة ثمانية أيام فحسب بعد الافتتاح يوم ٢٨ يونيو؛ نظرا لارتفاع أثمان التذاكر وصغر حجم المدينة نسبيًا. وهذا العرض ألهم المصور كارل إميل ستالبرج ليتحرك للعمل. وقد أخذ على عاتقه توزيع أفلام لوميير من يناير ١٨٩٧ وخارج هلسنكى أصبحت (الصور الحية المتحركة) متاحة من خلال العارض أوسكار ألونين. وفى عام ١٩٠٤ أقام ستالبرج فى هلسنكى أول دار سينمائية دائمة فى فنلندا باسم "حول العالم". وفى العام نفسه تم إنتاج أول مسلسل واقعى حى لكن لم يكن واضحًا ما إذا كان ستالبرج كان مسئولاً أيضًا عن هذا الإنتاج.

وفى يوم ٢٨ يونيو ١٨٩٦ قدّم المعرض الصناعى فى القصر الصيفى فى مالمو أول عرض في السويد، ومرة أخرى مستخدمًا أدوات ومواد لوميير. وقد نظم العرض العارض الدينماركى هارالد ليمكيلده. وانتشر الفن السينمائى شمالاً بعد أسابيع قليلة بعد ذلك عندما عرض مراسل لصحيفة لوسوار اليومية الباريسية هوشارل مارسل أفلاما مستخدما جهاز عرض أديسون وهو جهاز الكينتوسكوب يوم ٢١ يوليو فى مسرح فكتوريا باستكهلم. ولم تلق هذه الأفلام نجاحًا كبيرًا على أى حال، وسرعان ما حل محل أفلام أديسون أفلام الأخوين سلانا نوفسكى اللذين صورا مسلسلات فى جورجارتن نفسها. وكانت هذه أول صور سينمائية يتم تصويرها فى السويد.

فنلندا

بدأت أول شركة سينمائية فنلندية (بوجولا) توزيع الأفلام عام ١٨٩٩ بتوجيه من مدير سرك هو ج. أ. و. جروينروس. وأول موقع صمم رسميا لعرض الأفلام هو دار سينما توجراف إنترناشيونال، وقد افتتحت فى نهاية عام ١٩٠١ ولكن مثل دارى السينما الأخريين اللتين افتتحتا بعد هذا بفترة وجيزة، ولم يستمر الأمر إلا لحفنة من الأسابيع. ولم يحدث إلا مع مبادرة كارل إميل ستالبرج عام ١٩٠٤ أن تأسست دور السينما بشكل محدد على أساس دائم. وفى عام ١٩١١ كانت هناك ١٧ دارًا للسينما فى هلسنكى و٨١ دارا سينمائية فى بقية البلاد. ومع عام ١٩٢١ ارتفع الرقم إلى ٢٠ دارا فى هلسنكى و١١٨ دارا فى بقية أنحاء البلاد.

وأول فيلم روائى فنلندى هو "الخارجون على القانون" وقد أخرجه عام ١٩٠٧ سويد لويس سبار بمساعدة تيوفوبورو، وهو ممثل فى مسرح فنلندا القوى وإنتاج شركة اتلبير أبوللو وإخراج ستالبرج. وفى السنوات العشر التالية أنتجت فنلندا ٢٧ فيلما روائيًا آخر، و٣١٢ فيلمًا تسجيليًا قصيرًا، وكذلك أنتجت فيلمين من أفلام الإعلانات. ولم يدم إلا لفترة وجيزة شبه الاحتكار فى الإنتاج لستالبرج وهو بين ١٩٠٦ و١٩١٣ وزع ١١٠ أفلام قصيرة، وهو حوالى نصف الإنتاج القوى كله. وقبل هذا فى عام ١٩٠٧ فإن السويدى ديفيد فرناندزو النرويجى رسموس هالست أسسا شركة بوجو يسميدن بيوجراف، وقد أنتجت ٤٧ فيلمًا قصيرًا فيما لا يجاوز عقدًا من السنين. والمصور السويدى لفيلم "الخارجون على القانون" وهو فرانز إنجستروم انشق على ستالبرج وأسس – بنجاح محدود – شركة إنتاجه الخاصة مع بطلى الفيلم يتوفوبورو وتبورايكاس. وهناك جزء باق من فيلم "سلْفى" (١٩١٣) من إخراج بورو بشكل أقدم مثل على الفيلم الروائى الفنلندى المحفوظ اليوم. وكان هناك نجاح أكبر ينتظر أريك إستلاندر الذى أسس شركة الفيلم الفنلندى (٤٩ فيلمًا بين ١٩١٢ و١٩١٦ بما فى ذلك بعض الأفلام القصيرة تم تصويرها فى

أقصى شمال البلاد). وأكبر شخصية إذ ذاك هجالمرف. يوجانهايمو، الذى بدأ من عام ١٩١٠ فصاعدًا يحصل على صالات للعرض السينمائى، وسرعان ما تحول إلى الإنتاج. والأفلام التى وزعها بوجانهايمو برعاية شركة فيلم ليرا هى أفلام تسجيلية (١٩١١) وجرائد سينمائية (من ١٩١٤) وأفلام روائية كوميدية ودرامية تمت بمساعدة أبنائه أدولف وهيلاريوس وآسروبرجر والمخرج المسرحى كارل هالم.

وقد تسببت الحرب العالمية الأولى فى تدخل السلطات الروسية، وقد حظرت فى عام ١٩١٦ كل النشاط السينمائى. وقد انتهى الحظر بعد ثورة ١٩١٧ وأزيل تمامًا فى ديسمبر عندما أعلنت فنلندا استقلالها. وقد هيمن على فترة ما بعد الحرب إنتاج شركة أسسها بوو والممثل أركى كارو لشركة سومى السينمائية. وأول فيلم هام روائى طويل كان فيلم "أنا – ليزا" (تيونور بورو جسّى سنلمان، ١٩٢٢) عن عمل من تأليف مينا كانث وتأثر بقصة تولستوى "قوة الظلام"١٨٨٦٠): فتاة قتلت طفلها وقد هيمن عليها الندم والاعتراف للتكفير عن جريمتها. والممثل كونراد تالروت الذى كان من قبل نشطًا فى فنلندا قبل الحرب، ثم هاجر إلى السويد بعد حظر فيلم "تراجيديا حياة" قام سوماى عام ١٩٢٢باستدعائه من أجل فيلم "الحب يقهر الجميع" وهو محاولة فريدة ووحيدة حتى تتكيف السينما الفنلندية مع الأفلام الروائية الرئيسية المهاجرة من أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية والإنتاج فى السنوات التالية كان محدودا من الناحية الكمية، ومال إلى العودة إلى الموضوعات التقليدية للحياة اليومية فى خط الفيلم الروائى السويدى المعاصر والنماذج الأسلوبية. وبالحكم مما كُتب فى ذلك الوقت نجد أن الفيلم الوثائقى (فنلندا) (أركى كارو وايروليفالوما/ شركة سومى، ١٩٢٢) قد حقق نجاحا فى الخارج. وتم إنتاج حوالى ٨٠ فيلما روائيًا فى فنلندا حتى عام ١٩٣٣ وحوالى ٤٠ فيلما روائيًا بما فى ذلك الأفلام القصيرة المحفوظة فى أرشيف سومن الوكوفا – أركيستو فى هلسنكى.

النرويج

إنّ أول شركة سينمائية نرويجية لها أهمية هى شركة كريستيانا فيلم التى تأسست عام ١٩١٦ وقبل هذا التاريخ كان الإنتاج القومى - الذى يمثله نوريسك كينما توجراف إنترناشيونال فيلم كومباجن وتورا فيلم وجلادفيت فيلم - كان مرحلة جنينية. وقد تم إنتاج أقل من عشرة أفلام روائية بين ١٩٠٨ و١٩١٣ ولا توجد سجلات عن الإنتاج الهام طوال السنتين التاليتين.

وبالنسبة لفترة السينما الصامتة برمتها لم يكن لدى النرويج أى أستوديو حتى يمكن أن نتحدث عنه، ومن ثمّ فإن التأكيد على "أسلوب قومى" خاص بها مستمد فى جانب كبير من استغلال المناظر الطبيعية فى الشمال. والعلامة الأولى على انتهاء حقبة شبه الهواية فى الإنتاج جاء فى عام ١٩٢٠ مع ظهور فيلمين "المسافرون بّرا" من إخراج ج. أ. أولسن، وفيلم "المومس" من تمثيل آستا بنلس ومن إخراج راسموس بريشتن. وشهدت السنة التالية أول إعداد هام لعمل من الأعمال التى قام بها نوت هامسن "نمو التربة"، من إنتاج شركة جنارسم فلت (١٩٢١) ولكن مما له دلالة أن الفيلم الذى أخرجه دينماركى وصوره فنلندى هو فيلم جورج شسينفويجت الذى كان مهاجرًا إلى الدينمارك فى ذلك الوقت، وكان المصور لفيلم كارل تيودور دربير "أرملة الكاهن" (١٩٢٠) وتم التصوير فى النرويج لشركة سفنسكا بيوجراف فتيتر. وهناك فيلم آخر هو فيلم "إله الغابات" (شركة هارالد شفنرن، ١٩٢٢) من إنتاج المركز الجديد التكوين وهو مركز ميتونرز فيلم - سنترال - وهو أيضا مأخوذ عن عمل لهامسن.

وبعد توقف عام فإن أول فيلم ظهر يعد فى تلك الفترة مما له قيمة بالنسبة للجمهور على نطاق العالم هو فيلم "فى الجبال" (١٩٢٤) وهو أول فيلم من إخراج الصحفى هارى إيفارسون. وهناك فيلم "المفوض الجديد" (١٩٢٦) لليسف سندنج أنتجته شركة جديدة هى شركة سفال فيلم وقد حقق قيمة مساوية. والازدهار القصير للسينما الصامتة النرويجية وصل ذروته مع فيلم "القفزة الساحرة" (١٩٢٧) لوالترفورت وهو لوحة جدارية طبيعية عظيمة وترجع قيمته فى جانب منه إلى تصوير السويدى راجنر فستفلت، ومع فيلم "ليلى" (١٩٢٩) المهدى إلى لابسن فى شمال البلاد. وحتى هنا على أى حال من الجدير بالملاحظة الزاد المستمد من

الخارج من فن المخرج الفنلندى - الدينماركى شينفويجت مع تمثيل السويدية مونا مارتنسون والدينماركى بيتر ماكبرج.

والمدى المحدود نوعا ما للسينما الصامتة النرويجية التى يمثلها حوالى ثلاثين عنوانا متاحة فى معهد الفيلم النرويجى بأوسلو.

الدينمارك

افتتح قسطنطين فيليسن يوم ١٧ سبتمبر ١٩٠٤ أول قاعة عرض سينمائى دائمة فى كوبنهاجن. والإنتاج الدينماركى، للفيلم الروائى كان قد تم قبل هذا بعام عندما قام المصور الخاص بالأسرة المالكة بيتر إلفلت بإصدار "تنفيذ حكم الإعدام" والذى لا يزال باقيا حتى اليوم. وفى عام ١٩٠٦ كان هناك عارض هو أول أولسن قد كوّن شركة الفيلم الدينماركى التى كان مقدرًا لها أن تلعب دورا أساسيا فى السينما الدينماركية طوال فترة الفيلم الصامت. وأيضا فى الحقيقة بالنسبة للسينما العالمية لجانب كبير من سنوات ١٩١٠ ومع عام ١٩١٠ اعتبرت الشركة النرويجية ثانى أكبر شركة عالمية فى الإنتاج بعد باتيه، وكان أول أستوديو لها الذى بنته الشركة فى عام ١٩٠٦ هو أقدم أستوديو سينمائى باق فى العالم. ومعظم الأفلام الروائية فى الحقبة المبكرة قد أخرجها ضابط سابق هو فيجو لارسن وصوره أكسل سونسن (أعاد تسمية نفسه اكسل جراتكجار بعد ١٩١١) ومن بين ٢٤٨ فيلما روائيا تم إنتاجها بين ١٩٠٣ و١٩١٠ نجد ٢٤٢ فيلما قد انتجتها شركة نورديسك. ولم يحدث إلا بعد عام ١٩٠٩ أن وسعت شركات أخرى مجالها من السينما الدينماركية: شركة بيوراما أوف كوبنهاجن وفوتورا ما أوف آرهوس وكلتاهما تأسستا فى ١٩٠٩، وكينو جارفن فى عام ١٩١٠.

وفى عام ١٩١٠ كان هناك فيلم لشركة فوتوراما يسمى "تجارة الرقيق الأبيض" يعد نقطة تحول فى تطور الأفلام الروائية لا فى إسكنديناقيا فحسب، بل عبر العالم كله. لقد تناول الفيلم موضوع البغاء بمصطلحات صريحة لم تُسمع من

قبل، ومن ثم دشّن جنسا فنيا جديدا – فيلم "الإثارة" الذى يدور فى فلك الجريمة أو الرذيلة أو السيرك. وعلى أساس نجاح فيلم شركة إكلير (نيك كارتر ملك المخبرين السريين، فكتور جاسيت، ١٩٠٨) بدأت شركة نورديسك مسلسل عام ١٩١٠ بطلها مخرج بارع هو الدكتور جارالهاما: وقد أخرج إدوارد شنيدر لروتيسن كلا الفيلمين: ("الإفلات من الموت" حسب الترجمة الإنجليزية أو "المؤامرة العدمية" حسب الترجمة الأمريكية، ١٩١١) و("الدكتور جارالهاما: مسلسل عن "موت طفل، ١٩١٢) وإلى حد ما هذه الأفلام قد استلهمت أفلاما شهيرة عن الاستغلالات الإجرامية التى تمت فى فرنسا على يد جاسيت (زيجمور، ١٩١١) وبعد ذلك على يد لويس فيولين (فانتوماس، ١٩١٣).

وهناك نتيجة هامة واحدة من الأفلام المتجهة إلى دراما (الإثارة) هى تطور تقنيات جديدة فى الإضاءة وفى وضع الكاميرا وتصميم المناظر أو الديكور. وفى حالة فيلم "الحلم الأسود" لأوربان جاد (فوتوراما، ١٩١١) هو بصفة خاصة جدير بملاحظة فى هذا الصدد. وبالنسبة للإثارة الشديدة أو القلق فيما يتعلق بمعظم منظر التوتر يتم إنزال العاكسات الضوئية من فوق قواعدها العادية ووضعها على الأرض لكى يلقى الممثلون ظلالا ممتدة حالكة على الجدران. ويجرى استخدام كشاف متحرك باليد التى ينيرها الأبطال وهم يناضلون فى الظلام، وقد استخدمت لإحداث تأثير كبير بعد عام ١٩١٤ فى الجزء الثالث من فيلم "اختطاف أو دكتور جارال يهرب من السجن، ١٩١٤" لروبرت لدينسن وفى فيلم "السيف المشتعل" أو "نهاية العالم" (١٩١٦) لأوجست بلوم. وتنويع هذا التأثير يتمثل فى دخول شخص غرفة مظلمة ثم يدير زر النور وإطلاق الرصاص ينهمر والممثل يسقط أرضا والكشاف كاد ينطفئ من جراء الرصاص، ثم يُضاء المنظر كما لو كان من جراّء الكشاف السابق ذكره وإطلاق الرصاص يجرى استئنافه. وغالبًا ما يكون طرفا الطلقات متلون بلون مختلف وعادة بالأزرق بالنسبة للظلام والأحمر بالنسبة للنور. وهناك تأثير قوى آخر لا يكاد يُرى خارج الدينمارك قبل ١٩١١ هو الخطوط العريضة المظللة كخيال الظل وإطلاق الرصاص من الداخل وعدسات الكاميرا تتجه نحو باب مفتوح أو شبه مفتوح أو نافذة. وهذه الأفكار التى تميز فيلمين

أخرجهما أوجست بلوم لشركة نورديسك – "حق الشباب" (١٩١١) و"بواكير الحياة" (١٩١٣) – بلغا الذروة فى فيلم "أوامر صارمة أو أمر قيد التنفيذ" (١٩١٣)، وهو أول فيلم بقلم أعظم مخرج دينماركى فى الحقبة الصامتة بجانب كارل تيودور دريير، بنيامين كريستنسن (١٨٧٩ – ١٩٥٩) ولقد طور كريستنسن تقنيات الأشكال المستخدمة من قبل عند المخرج الفرنسى ليونيس بريت فى "طفل باريس" و"قصة ضابط بحرى" (جومونت، ١٩١٣) ووصل إلى نتائج باهرة، وهو يستخدم خيال الظل والصور شبه المضاءة. وتجريبه العنيف وصل ذروته فى فيلم الإثارة "العدالة العمياء" (١٩١٥).

وهناك خدعة أخرى مبتكرة وهى إظهار شخص يخرج عن إطار مدى الكاميرا فى مرآة، فعلى سبيل المثال فى فيلم "إغراءات مدينة كبيرة" (١٩١١) لأوجست بلوم – بطولة أشهر ممثل فى العصر وهو فلاديمار بسيلاندر – وفى فيلم "ديدمونة" (١٩١١). ومن المحتمل أن المرآة يجرى استخدامها كأداة لتجنب الحاجة إلى مونتاج للقطات المتعددة فى المشهد (حيث إن المخرجين الدينماركيين يبدو أنهم لا يحبون أن يعتمدوا على تقنيات تركيب الفيلم المتطور). ولكن مع هذا فإن تأثيرها الموحى والرمزى أغنى تناول الجنس فى الأفلام مثل الفيلم الصريح والواضح "الهوة" (١٩١٠) لأوربان جاد والذى شهد أول ظهور لأعظم ممثلة فى الفيلم الدينماركى ألا وهى أستانيلسن.

ولم يوجه الصنّاع الأول للأفلام الدينماركية إلا اهتماما واهنا للديناميـة السردية لأفلامهم؛ فقبل ١٩١٤ كانت اللقطات الحافلة بالخداع والارتداد للماضى واللقطات القريبة نادرا ما كانت تُستخدم، ومن ثم خلت الأفلام من التدفق والنزعة الطبيعية مما هو نمطى فى السينما الأمريكية فى هذه الفترة نفسها. وعلى أى حال فقد كان لدى الدينماركيين تأثير عميق ودائم على إنتاج الفيلم فى النطاق العالمى. فعلى مستوى عام كان أبرز إسهاماتهم هو التطور بعيدا عن الأفلام الروائية القصيرة الطول مكتفين بالأفلام التى طولها ثلاث أو أربع بكرات، بل وأحيانا حتى أكثر – فيلم أوجست بلوم "أطلنطيد" (نورديسك، ١٩١٣) بميزانية ضخمة وطول

يصل إلى ٢٢٨٠ مترًا ولا تُحسب في هذا العناوين – وكذلك في الأفـلام الثقافيـة التي شجعها ظهور ممثلين وممثلات كبار من المسرح الكلاسيكي.

وعلى مستوى أكثر خصوصية نجد أن السينما الدينماركية كان لها تأثير بالغ على جيرانها. فالأعمال الأولى للمخرجين السويديين مـوريتز سـتيلر وفيكتـور شويستريم مع غالبية الأفلام السويدية قبل ١٩٠٦ تحمل الطابع التقنى للـدينمارك، وفى العامين التاليين فحسب كان هناك كيان ذاتى تطور فى السويد. كما أن الأفلام الدينماركية كان يجرى توزيعها على نطاق عريض فى روسيا قبل الثـورة، وأدى هذا ببعض الشركات إلى تصوير نهايات بديلة مصممة لإرضاء الـذوق الروسـى بالنسبة لحل الحبكات التراجيدية. والأفلام التى صورت في روسـيا فـى أوائـل سنوات ١٩١٠ وخاصة الأعمال الدرامية الأولى ليفجينى باير مـن ١٩١٣ تظهـر تقنيات الضوء (الضوء الخلفى والمضاعف) والإطارات (الأبواب والنوافـذ التـى يجرى تصويرها من الداخل). وواضح أنها مستمدة من طرق سائدة فـى الـسينما الدينماركية.

ولقد كان أكبر سوق خارجي مربح لشركة نورديسك هو ألمانيا – على الأقل حتى عام ١٩١٧ عندما أحكمت الحكومة الألمانية قبضتها على الصناعة السينمائية القومية. ولقد كانت الأرباح كبيرة حتى إن الشركة استطاعت أن تستثمر هذا فـى سلسلة كبرى من السينمات. والعلاقة اللصيقة بين الـسينما الدينماركيـة والـسينما الألمانية في سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠ أصبحت واضحة إذا ما قارن المـرء الموضوعات "المثيرة" (الطبيعة الإجرامية، تجارة الرقيـق الأبـيض، الانفعـالات الشديدة) وبين تقنيات الكاميرا التعبيرية الواضحة (اللقطات الغامـضة، التـأثيرات شبه المنيرة) فى الأعمال الدرامية الدينماركية السابقة على عام ١٩١٤ مـع عمـل المخرجين الألمان من أمثال جوماري، أوتورينرت، فريتزلانج في بواكيره وفلهلـم جلوكستدات الذى كان عمله الفريد كمخرج يكاد يظل حتى الآن لم يُستكشف، هـو مؤلف الأفلام الثلاثة التى تكشف وشائج عميقة مع الجماليات التعبيرية: "المحـسن" (١٩١٤)؛ "أى مخلوق" (١٩١٥) – فهنـا مـزج مركـب للارتـدادات للماضـى والخطوط القصصية المتوازية والتخيل الاسـتعارى القـوى – ؛ والفـيلم المتقـد المشبوب العاطفة "مشاهد الحنطة" (١٩١٦) والذى يعد مساهمة لجلوكستات أمـرا

غير يقيني بالمرة، ولكنه الذي ينطلق إلى فيلم كارل تيودور دراير "مصاصو الدماء" (١٩٣٢).

ويعد دراير شخصية رائعة في القمة في صرح السينما الدينماركية. ويمثل عمله أكبر مركب كامل لاتجاهاتها التعبيرية ورزانتها التشكيلية الموسوسة المترددة. واهتمامه بعلم النفس وبالعناصر اللاشعورية والعناصر العقلية في الأفعال الإنسانية واضحة من قبل في أول أفلامه "الرئيس" (١٩١٩) وفي الفيلم الاستهلالي "أوراق من كتاب إبليس" (١٩٢١) ووصل إلى مستوى جديد من الامتياز في فيلم "رب البيت" الذي أنتج عام ١٩٢٥ مع شركة منافسة عنيفة جديدة لشركة نورديسك وهي بالاديوم من إخراج لاو لورتيزن. وانحدرت السينما الدينماركية انحدارًا تدريجيا بعد الحرب العالمية الأولى وظل دراير شخصية معزولة من العبقرية في موطنه. ولقد سبق له مواصلة رسالته الفنية في الخارج في النرويج والسويد وألمانيا وفرنسا. واستجابت السينما الدينماركية لفقدان نفوذها الرائع بأن دارت ولفت على نفسها. ففي بواكير سنوات ١٩٢٠ في آخر خندق بذلت فيه جهودها لوقف التدهور قدمت شركة نورديسك مبالغ ضخمة من المال للمخرج أندرز فلهلم ساندبرج لإعداد عدد من روايات ديكنز. لكن النجاح الأصيل للنتائج في الدينمارك ناضل لينتقل إلى الخارج. وهناك مصير مماثل كان ينتظر أول فيلم رسوم متحركة دينماركي ("ثلاثة رجال صغار"، روبرت ستورم – بترسون وكارل فيجورست، ١٩٢٠) وتجارب في السينما الناطقة قام بها اكسل بترسن وأندولد بولسن بعد عام ١٩٢٢ والاستثناء الهام الوحيد للقاعدة سلسلة من الأفلام الكوميدية "الطويل والقصير" تم إنتاجها بين ١٩٢١ و١٩٢٧ على يد كارل شويستريم وهارولد مادسن. وفيلم ("المهرجون"، أندرز فلهلم ساندبرج، ١٩٢٦) كان آخر فيلم درامي عظيم تنتجه شركة نورديسك يتم توزيعه في الولايات المتحدة الأمريكية، لكن نجاحه لم يكن كافيا ليمنع الخسوف الكلي للدينمارك في منطقة الأمم المنتجة السينمائية العظيمة.

ولقد تم إنتاج حوالى ٢٧٠٠ فيلم روائى وغير روائى فى الدينمارك بين ١٨٩٦ و ١٩٣٠ ومعظم الأفلام التى بقيت منها نسخ (تشمل حوالى ٤٠٠ فيلم روائى) توجد فى متحف الفيلم الدينماركى في كوبنهاجن.

السويد

إن أول رجل أعمال يكرس نفسه تماما للسينما فى السويد كان توما بترسون، وهو مصور بدأ نشاطه بعرض أفلام الأخوين لوميير. وفى عام ١٨٩٧ كان هناك وكيل للوميير هو جورج بروميو كان يدرّس لارنست فلورمان وهو مستخدم عند بترسون كيف يصور الأحداث سينمائيًا، وكيف يخرج قصصًا كوميدية قصيرة. وعلى أى حال، ظلت الشركات الأجنبية هى القوة المهيمنة فى السوق السويدية حتى عام ١٩٠٨ عندما أتيحت لشارل ماجنوسن وهو محاسب ومصور هاوٍ فرصة الانضمام إلى شركة سفنسكا بيوجر أتاتيرن كانت قد تأسست فى كريستيا نستد في فبراير من العام الأسبق. ولقد أحرز بعض النجاح مع سلسلة من الأفلام مصاحبة بأسطوانات، ثم تحول ليتفرغ بكل طاقته للإنتاج الذى عكس موضوعات شخصيات المسرح السويدى. وقد ساعده فى مهمته جوستاف (الراهب) لندن وهو مؤلف يُعّد طبعة طموحة وشعبية من الدراما التاريخية "الملكة إمرتيز والملك جوستاف الثانى أدولف" (١٩١٠) وأول مخرجة من إسكندينافيا هى أنّا – هوفمان أودجرن، التى حصلت من المؤلف المسرحى أوجست سترنبرج على موافقة لإعداد مسرحيته "الآنسة جوليا" و"الأب" للشاشة. وقد ظهر الفيلمان كلاهما فى ١٩١٢. والنجاح المتواضع لهذه الأفلام والمنافسة المتنامية من الدينمارك رفعت المُلاك إلى نقل الإنتاج إلى استوكهلم حيث يتوفر أستوديو أكبر مما يمكن أن يُبنى، وحيث سلسلة من دور السينما عبر السويد كلها يمكن تنظيمها على نحو أفضل.

ولقد طالب ماجنوسن بالسيطرة الكلية على السينما ومنح سلطة مطلقة. ولقد خطط للأستوديو الجديد فى ليدينجو قرب كيركفيكن وحصل على عون من جماعة

فنانين وفنيين كان عليهم أن يحددوا مسار السينما الصامتة فى السويد: جوليوس يانزون وقد عُيّن كبير المصورين ومخرج الأستوديوهات فى ليدينجو، جوزيف آف كلركر رئيس الإنتاج والمخرج، فيكتور جوستروم "خير مخرج فى السوق اليوم" حسب تعبير مجلة (سينسك كونست) العدد ٦ – ٧ أبريل ١٩١٢، وموريتز سيتللر وهو ممثل مسرحى روسى يهودى وهو مخرج، وكان فنه المسرحى فريدا مما أدى به إلى أن يتردد جيئة وذهابا بين السويد وفنلندا لعدة سنوات. وماجنوسون نفسه أخرج عددا من الأفلام بين ١٩٠٩ و١٩١٢، لكن سرعان ما استقر على دور يؤديه هو المنتج – الراعى وهو يقدم حدسه الهائل وطاقته فى تعزيز أكثر الأفكار مخاطرة، وقد طرحها أمامه مخرجوه، لكنه كان يضمن أيضا تعاون كبار المثقفين مثل سلمى لاجرلوف، والتى صورت أفلام رواياتها وقام بهذا ستيللر وشويسترويم. وفى عام ١٩١٩ كان هناك ممول شاب جديد هو إيفان كروجر ظهر على الساحة ودبّر دمج شركة ماجنوسون مع منافستها شركة سكانديا السينمائية لإنشاء شركة جديدة هى شركة سفنسكا فيلمندرسترى، وتم بناء أستوديوهات جديدة وافتتحت دور سينمائية جديدة، وتم تحديد دور السينما القديمة. ومع عام ١٩٢٠ أصبحت هذه الشركة قوة عالمية مع وجود فروع لها عبر المعمورة. و(العصر الذهبى) للسينما السويدية الذى امتد من ١٩١٦ إلى ١٩٢١ يرجع فى جانب منه لحياد السويد فى الحرب العالمية الأولى. وفى الوقت نفسه عندما كادت كل الصناعات الفيلمية الكبرى الأخرى فى أوروبا (بما فى ذلك الدينمارك) قد هددتها أشكال المنع والحظر والمصاعب المالية الخطيرة. وواصلت السويد تصدير الأفلام بدون عائق، وفى الوقت نفسه، استغلت تمامًا النقص الخطير فى الواردات. وعلى أى حال فحتى هذه الظروف الحسنة ما كان يمكن أن يكون لها إلا تأثير واهن لولا إسهام خلاق من عدد من المخرجين العباقرة بشكل فريد.

والأول فى النظام التسلسلى التاريخى قبل ستيللر وشويستريم والانضمام لسفنسكا بيوجراميترن كان جورج آف كلركر. وتتميز أفلامه بإحكام تشكيلى شديد وانتباه دقيق للتمثيل والأداء وإعادة تفسير محكمة وصارمة لقوانين الدراما البورجوازية والواقعية الاجتماعية وجنس (السيرك) الذى بدأه فى الدينمارك

روبرت ريتسن وألفريد نيند بفيلم يحمل بذور المستقبل "الشياطين الأربعة" كينجرافن، ١٩١١) ويتميز بالحبكات الانفعالية العاطفية والمصادمات الشديدة وأشكال الثأر بين الراكبين ولاعبى الأكروبات. وبعد فيلم "التمثيل الأخير" (١٩١٢) الذى يشكل أول نجاح عالمى للشركة انتقل كليركر لفترة قصيرة إلى الدينمارك، ثم عاد إلى السويد بناء على دعوة من شركة جديدة هى شركة ف. هاسلبلاد فوتوجرافيسكا أب أوف جونبرج، وقد أخرج لها ٢٨ فيلما بين ١٩١٥ و١٩١٧ ومن أفضلها فيلم "كاهن الضاحية" (١٩١٧) وهو قصة قسيس يعمل على مساعدة المنبوذين من المجتمع، وتم تصويره فى موقع فى أحياء جوتبرج الفقيرة.

وقد تخصص موريتز ستيللر (١٨٨٣ – ١٩٢٨) فى الكوميديات مع التحكم الشديد فيما يخطوه وجود ستار شفاف من التهكم الاجتماعى على حافة الفن الغريب البشع حيث الأسبقية للبناء وتفصيل الأحداث على حساب التحليل النفسى والوصف. وهناك مثالان صارخان لأسلوبه يتمثلان فى فيلمين هما "نصيرة منح المرأة حق الاقتراع" (١٩١٣) و"الحب والصحافة" (١٩١٦). ثم واصل عمله بفيلم "مطلوب ممثلة سينمائية" (١٩١٧) وفيلم "زواج عصرى" (١٩١٨) وهو مجموعة من (القصص الأخلاقية) تتميز بمنظورها الواضح عن الطبيعة القلقة للعلاقات بين الجنسين وعن عدم ثبات العاطفة. وهذا الاتجاه فى عمل ستيللر وصل إلى قمة فى البراعة فى فيلم "على غرار الإنسان فحسب" ويعرف أيضًا باسم "بعد أن نكون قد تزوجنا أو الروابط القائمة على الغش" (١٩٢٠) لكن عمله انقلب مع بداية عقد جديد من السنين مع ولعه المتزايد بمعالجة موضوعات مثل الطموح والخطيئة. وفيلم "ثلوج المصير" حسب العنوان الإنجليزى أو "كنز السير آرن" حسب العنوان الأمريكى (١٩١٩) وفيلم "كفارة جوستابرلينج" حسب العنوان الإنجليزى أو "أسطورة جوستابرلينج" حسب العنوان الأمريكى (١٩٢٣) هما فيلمان عن روايتين لسلمى لاجرلوف وقد طور هذه الموضوعات بكثافة تشكيلية وطاقة ملحمية لم يتمكن أى مخرج فى أوروبا حتى ذياك الوقت فى تحقيقها. والفيلم الأخير قدم أيضًا ممثلة شابة عبقرية هى جريتا جاربو وأصبحت رفيقة لا يمكن الاستغناء عنها لستيللر بعد ذلك وناصحة له. وقد تلقى ستيللر دعوة إلى هوليوود من لويس ب.

ماير وقد أصر ستيللر على أن يصحب معه جريتا جاربو، ولكن بينما كان رحيلهما من السويد هو أول خطوة لها فى ارتفاعها العظيم إلى الذروة فإن الأمر بالنسبة لستيللر توافق مع أزمة إبداعية لم يشف منها على الإطلاق.

ومع رحيل شويستروم (١٩٢٣) وستيللر وجريتا جاربو (١٩٢٥) إلى الولايات المتحدة الأمريكية فإن الممثل لاسن هانسون والمخرج الدينماركى بنيامين كريستنسن الذى أخرج أكبر فيلم طموح فى السويد وهو الدراما التسجيلية المشوشة "السحر عبر العصور" (١٩٢١) ودخلت السويد مرحلة من الانحدار الشديد. وبدل أن يقرر المخرجون إعادة تجديد الموضوعات والأساليب التى كانت السبب فى مجدهم فإنهم وهم الذين لا تنقصهم الألمعية مثل جوستاف مولاندر وجون و. برونيوس وجوستاف إدجرن اضطروا إلى تكييف قناعاتهم فى محاولة واهنة للتكيف مع شخصيات من سينماهم القومية تتوافق مع الأجناس السينمائية الفنية ونماذج السرد فى سنوات ١٩٢٠ فى هوليوود. ولقد كتب تيوردا هلين فى ١٩٣١ فى مجلة "الفن السينمائى": "نستطيع أن نقول الآن إن السينما الصامتة العظيمة فى السويد قد ماتت ودُفنت.. والأمر يحتاج إلى عبقرية لبعثها من حالتها الراكدة الراهنة".

والأفلام الروائية التى تمت فى السويد فى حقبة السينما الصامتة تقدر بحوالى ٥٠٠ فيلم (بما فى ذلك الأفلام القصيرة المصاحبة بأسطوانات صوتية). ونجد أن حوالى ٢٠٠ فيلم محفوظة الآن فى معهد سفنسكا السينمائى فى أستوكهلم.

المراجع

Engberg, Marguerite (1977), Dansk Stumfilm

Film in Norway (1979).

Forslund, Bengt (1988), Victor Sjostrom, His Life and Work.

Scniave bianche alin Spechia le arigin del cinema in Scandinavia (1896-1918). (1986).

Uusitala Kart (1975). Finnish Film Production (1904- 1918).

Werner, Gosta (1970), Den Den Svenskir historia

فيكتور شويستريم
(١٨٧٩ – ١٩٦٠)

فى عام ١٨٨٠ هاجر والدا شويستريم – وهما تاجر روبابيكيا وممثلة سابقة – من السويد إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقد أخذا معهما طفلهما فيكتور البالغ من العمر سبعة أشهر. ولكن سرعان ما ماتت الأم، ولكن الابن لكى يهرب من زوجة أب غير مرحب بها وأب يزداد تسلطا رجع إلى السويد، حيث رباه خاله فيكتور وهو ممثل فى المسرح الملكى باستوكهلم. وفيكتور الصغير لما كان مشتغلا بحماسة للمسرح أصبح أيضًا ممثلا، وفى سن العشرين اشتهر من ذى قبل بأدائه الحساس وحضوره القوى على خشبة المسرح.

وفى عام ١٩١١ كان شارل ماجنوسون مشغولا بإعادة تنظيم أستوديو سفنسكا بيوجرافتيتن السينمائى، حيث كان رئيس الإنتاج، وكان يهدف إلى إعطاء السينما مزيدا من الشرعية الثقافية بأن يحضر أشخاصًا فنيين وفنانين كبارا من خيرة شركات المسارح فى السويد. وقد جرى استئجار المصور الألمعى جوليوس يانزون (وبعد ذلك سيكون المسئول عن النظرة الفاحصة المميزة لعديد من أكثر أفلام شويستريم السويدية شهرة)، ثم فى عام ١٩١٢ سيقوم بهذا موريتز ستيللر، وبعد ذلك بفترة وجيزة سيقوم بها فيكتور شويستريم. وكان شويستريم. حينذاك يدير شركة مسرحه الخاصة فى ماكو، ولكنه قبل بشغف عرض ماجنوسون مدفوعا (كما ذكر فيما بعد) "برغبة عارمة للمغامرة وفضول لكى يجرّب هذا الوسيط الفنى الجديد الذى لم أكن أعرف عنه آنذاك أدنى معرفة".

وبعد أن مثل شويستريم فى فيلمين أخرجهما ستيللر تحول إلى الإخراج وكانت ميزته الخاصة تطبيق الواقعية الواضحة على الدراما الاجتماعية المثيرة للجدل "أنجبورج هولم" (١٩١٣). ولكن مع فيلم "ترجى فيجين" (١٩١٧) بلغت

إبداعيته ازدهارها الكامل، وقد أظهر الفيلم شعورا عميقا بالمنظر الطبيعي السويدى لأصوله من ناحية الأم وحقق تلاقيا حميميًا بين الأحداث الطبيعية والصراعات الباطنية والذاتية الداخلية للشخوص. وهذا المزج لما هو داخلي وما هو خارجي يظهر أوضح في فيلمه "الخارج على القانون وزوجته" (١٩١٨) وهو تراجيديا عن اثنين يبحثان عن ملجأ – ولكن يجدان الموت – في الجبال في محاولة يائسة للإفلات من مجتمع ظالم تعسفي. ويقول شويستريم: "إن الحب الإنساني هو الجواب الوحيد للانخراط في وجه طبيعة قاسية".

وبعيدًا عن إعجاب الروائية سلمى لانجرلوف بأفلام شويستريم منحت كل حقوق أفلامها لشركة سفنسكابيو. ولقد وجد شويستريم في عملها التعبير المثالي للدور الفعال الذي تلعبه الطبيعة في مصير الشخوص الممزقين بين الخير والشر. وهو في إعداده لفيلم "أبنار انجمار" (١٩١٩) وجدت هذه الرؤية تعبيرها في القصة البطولية العائلية ذات المجال الرحب. ولكن في ذروة التكثيف في فيلم "المركبة الشبح" (١٩٢١) نجد دراما عما هو فائق للطبيعة مع بناء مُركّب للارتدادات للماضي ما بين الحين والحين يحدث عشية عام جديد وقد سيطر الندم والسعي اليائس للتكفير.

ولقد استفادت السينما السويدية من الحياد الذي تتمتع به البلاد إبان الحرب العالمية الأولى مما ترك تأثيرًا على السوق الأوروبية، وكي يجري تحدي التفوق الأمريكي. ولكن السويد فقدت بعد الحرب وضعها المتميز السابق. ومع دخول الصناعة في أزمة فإن كلا من ستيللر وشويستريم قبلا عروضا للتوجه إلى هوليوود. ولقد وصل شويستريم إلى هناك في عام ١٩٢٣ مع عقد من شركة جولدوين وتحول اسمه إلى سيستروم. وبعد فترة استقرار صعبة حقق نجاحًا بفيلم "المصفوع" (١٩٢٤) وفيه طبق تحليله القاسي للشخصية على المازوكية الميلودرامية المتمثلة في شخصية لون تشاني – وهو عالم يقرر أن يصبح مهرجا بعد أن قام صديق خائن بالهرب مع زوجته، ولم يكتف بهذا، بل هرب ومعه أيضا أهم اكتشاف بحثي له.

ولما كان شويستريم قد حقق نجاحا فى هوليوود أخرج فيلم "المرأة الإلهيــة" (١٩٢٨) مع رفيقته الأكثر شهرة جريتا جاربو. ولكن الأكثر أهمية وتميــزًا همــا فيلمان مع ليليان جيش "الرسالة القرمزية" (١٩٢٧) و"الريح" (عرض عام ١٩٢٨) والفيلم الأول إعداد حر لرواية هاوثورن التى كان قادرًا فيها على تطوير موضوع التعصب والعزلة الاجتماعية المستكشفة فى (برج – إيجفنيد). ثم فى فيلم "الــريح" حقق أقصى دمج تراجيدى لعنف العناصر والعواطف الإنسانية فى قصة تحدث فى كابينة معزولة فى وسط صحراء حافلة بالعواصف.

وهناك نقطة عالية في الجمال الصامت نجدها فى فيلم "الريح" فقــد جــرى توزيعه في نسخة معدلة مع تغيير الخاتمة. وبعد العــرض بفتــرة وجيــزة عــاد شويستريم إلى السويد. ورغم أنه فى رسالة بعث بها إلى ليليان جيش أشــار إلــى الوقت الذى أمضاه فى الولايات المتحدة الأمريكية على أنه "ربما كان أســعد أيــام حياته"، فإن من الممكن أنه شعر بقلق بشأن دوره المستقبلى فى هوليوود بعد دخول الصوت فى الفيلم. وبعد أن أخرج فيلما آخر فى السويد وفيلما ثالثا فــى إنجلتــرا رجع إلى فنه السابق كممثل. وفى سنوات ١٩٤٠ أصبح "مستشارا فنيــا" لــشركة سفنسك فيلميندسترى. وقد مثّل فى ١٩ فيلما مع جوستاف مولاندر وأرن مانــسون و(الأشهر) مع انجمار برجمان فى شركة سفنسك فيلميند ســترى. ودوره الأخيــر كان فى فيلم برجمان "الفراولة البرية" (١٩٥٧)، وهو فيلم يمكن أن يعد سيرة ذاتية تأملية مصورة لأفكار شويستريم عن الأحلام وعن أشكال فشل البشرية وتعبيرا عن دهشته فى وجه دور الطبيعة فى تشكيل المشاعر الإنسانية.

باولو تشرتشى يوساى

مختارات من الأفلام

Tradgardsmasteren (The Gardener) (1912), Ingeborg Holm (1913), Judaspengar (Judas Money/ Traitor's Reward) (1915), Terje Vigen (A Man there Was) (1917), Tosen fran.

Stormyrtorpet (The Girl from Stormy Croft/ The Woman He Chose) (1917), Berg-Ejvind och hans hustru (The Outlaw and his Wife) (1918), Ingmarssoneral (The Sons of Ingmar) (1919). Klostreti Sendomir (The Monastery of Sendomir/ The Secret of the Monastery) (1920), Masterman (Master Samuel) (1920), Korkarlen (The Phantom Carriage/ The Stroke of Midnight) (1921), Name the Man (1924), He Who Gets Slapped (1924), The Scarlet Letter (1927), The Divine Woman (1928), The Wind (1928), A Lady to Love/ Die Sehnsucht jeder Frau (1930), Markurellsi Wadkoping (The Markurells of Wadkoping) (1931), Under the Red Robe (1937).

المراجع

Forslund, Bengt (1980), Victor Sjostrom, His Life and Work.

Jeanne, Rene and Ford, Charles (1963), Victor Sjostrom.

Roud, Richard (ed.) (1980), Cinema: A Critical Dictionary.

Pense, Hans (1969), Seastrom and Stiller in Hollywood.

روسيا قبل الثورة

بقلم: يورى تـزيفيان



الإنتاج السينمائى فى روسيا الذى يبدو أصيلا فى الأسلوب والموضوع بدأ كنتاج ثانوى للتجارة العالمية. ولما كانت الكاميرات والأفلام الخام لا يتم تصنيعهما فى روسيا فى سنوات ١٩١٠، فإننا نجد أن شركات الإنتاج الروسى تطورت بشكل مختلف تماما عن الشركات السينمائية الكبرى فى الغرب. وصناعة السينما القومية التى هى أبعد ما تكون عن أن تأتى ملازمة لصناعة المعدات فإن الصناعة السينمائية القومية فى روسيا قد تحددت من جانب المستوردين (فى المقام الأول) والموزعين وأصحاب دور العرض (فى حالات نادرة).

وباستثناء شديد بالنسبة للمصور السابق ألكسندر درانكوف كان المستورد هو مفتاح شركات الإنتاج الأولى فى روسيا. وكان المستورد يتردد بين المنتجين السينمائيين الأجانب والعارضين المحليين، وكلما قام المستورد بإدراج مزيد من الشركات زادت الفرص أمامه لبدء إنتاجه هو الخاص. وشركة إنتاج ألكسندر خانجونكوف بدأت كوكيل تجارى صغير يبيع الأفلام ومعدات العرض التى صنعها تيوفيل باتيه وأوربان وهورث وبيوسكوت والشركة الإيطالية. وشركات مثل جومونت (حتى عام ١٩٠٩) ووارويك وأبروز يوونورديسك وفيتاجراف كان يمثلها بافل تيمان وهو شخصية قوية أخرى فى صناعة الفيلم قبل الثورة. ولما كان الأمر يقتضى قدرا من السفر المتردد بين روسيا والدول المصدرة فإن نصيب الأفلام الأمريكية الأولى فى السوق الروسى كان صغيرا نسبيا. وقد فضل الأخوان باتيه أن يبعثا ممثليهما الخصوصيين المختصين بمبيعات المعدات (من عام ١٩٠٤) أو الخدمات الخاصة بالمعامل أو الإنتاج (١٩٠٨ – ١٩١٣). وسارت شركة جومونت على خطا باتيه، ولكن على نطاق أكثر تواضعا.

وحوالى عام ١٩٠٦ – ١٩٠٧ بدأت الدور السينمائية فى موسكو وسنت بطرسبرج استئجار نسخ مستخدمة للأقاليم، ونظام المستوردين الذين يشترون الأفلام من شركات الإنتاج ليعيدوا بيعها للعارضين بدأ يحل محله نظام آخر. لقد

كانت هناك وكالات توزيع متخصصة فى موسكو قدمت نسخا لدور السينما فى المدن والوكالات المحلية الإقليمية. وكل وكالة محلية تهيمن على عدة أقاليم تعدها "منطقة توزيعها" وتؤجر النسخ للسينمات المحلية.

وبشكل أو بآخر فإن أول الأفلام المنتجة محليا ظهرت عندما تأسس على نحو كامل نظام التوزيع فى سوق الفيلم الروسية. وضم الإنتاج إلى التوزيع - بهذه الطريقة - كان هو الأمل الوحيد لنجاح شركة إنتاج الفيلم فى روسيا فى سنوات ١٩١٠ وهذا النظام الرأسى شبه المتكامل سمح للأستوديوهات الروسية أن تستثمر الأموال التى تحصل عليها من توزيع الأفلام الأجنبية فى إنتاج وطنى - وهو نظام سوف تستخدمه بنجاح متباين شركة سوفكينو فى منتصف سنوات ١٩٢٠.

الإستراتيجيات

هناك نمطان من الإستراتيجية: النمط التوزيعى التناحرى والنمط التنافسى - وقد استخدمتهما الأستوديوهات المتنافسة على السوق الروسية. إن النمط التناحرى هو نظام تحايلى شهير، به يتقوض إنتاج المنافس من جراء وجود نسخة أرخص (وأقل إتقانا) من نفس الموضوع (القصة، العنوان) يكون قد تم تجهيزها من قبل أو فى اليوم نفسه. ولما كان صاحب العمل ف. كورش قد استعير من المسرح (قد لجأ إلى هذا الأسلوب لسرقة منتجات المنافسين الأولى سالبا إياهم قيمة الجدارة لمنتجاتهم) فإن النظام التناحرى قد استخدم بشكل نسقى فى صناعة السينما، وذلك بزعزعة الشركات ماليا مثل درانكوف أوبرسكى لكى يغرى وكالات التأجير المحلية بأسعار بديلة منخفضة عن أعمال خانجونكوف أو باتيه. وهذه السياسة تحققت إلى ما يجاوز بقليل منافسات الإنتاج المحمومة خلقت جوًا متخاذلاً من السرية المريضة. أما إستراتيجية المنافسة المتميزة عن الإستراتيجية التناحرية (وهى إستراتيجية طورتها الأستوديوهات بتعزيز مالى قوى: أولا خانجونكوف والأخوان باتيه، تيمان، رينهارت، وأخيرا يرموليف وخارتوتوف) فتتألف من ترويج فكرة "كيف الصور" وتحويل أسلوب الأستوديو المتميز إلى قيمة فى السوق.

الأسلوب

في إطار الأسلوب فإن صناعة السينما في روسيا قبل الثورة تقع في مرحلتين قبل ١٩١٣ وبعدها. فمن عام ١٩٠٨ وأول صناعة سينمائية روسية (فيلم ستنكارازين لدرانكوف) وحتى عام ١٩١٣ كان المتنافسان الرئيسيان خانجونكوف وشركاه والأخوين باتيه. وعلى أي حال ففي عام ١٩١٣ نجد أن كل الإنتاج الأجنبي في روسيا قد تقلّص. وشركة باتيه القائمة عززت قيام أستوديوهات تيمان وزينهارت ويرموليف. وعن طريق اتباع مثال خانجونكوف بدأت هذه الشركات إعادة تحديد المعايير القديمة للكيف، وذلك بإيجاد (وبيع) أفلام بما يسمى (الأسلوب الروسي).

وصناعة الفيلم الروسية منذ بداياتها الأولى تميزت بالاعتماد على الثقافة غير السينمائية. ويمكن تفسير هذا جزئيا بالبداية المتأخرة للإنتاج الروسي. فلما كان الفيلم الروسي الأول "ستنكارازين" قد تم في نفس السنة على أنه "اغتيال الدوق دي جويز" فإن الفيلم الروسي تجاوز الحقبة الشاملة للحيل، والمطاردات التي شكلت أساس المفتاح الآخر الشامل للسينمات القومية، وبدأت بمحاولة مضاهات نجاح شركات فيلم دارت.

وبمعزل عن الغزوات في مجال أسلوب جراند جيجتول الاستثاري الذي مورس على نطاق العالم في السينما الأوروبية في ١٩٠٨ – ١٩١٠ (وحتى عام ١٩١٣ في روسيا) فإن أسلوب شركة فيلم دارت مارس هيمنة كاملة على الفترة الأولى من صناعة الفيلم الروسية. وهذا الاتجاه يتطابق (وقد تدعم) مع السياسة الخارجية للأخوين فرير وهو أسلوب – على حد قول ريتشارد أبل – هو إنتاج صور فنية خاصة ثقافيا وأساسا درامات أزياء تاريخية وصور إنسانية من حياة الفلاحين. ولما كان قسم إنتاج موسكو في شركة باتيه معنيا أساسا بالسوق العالمية فإن الخصوصية الثقافية لأفلام الشركة عادة ما تهبط لتمسّ اللون المحلي، ويقال إنه لم يكن في استطاعة مخلوق أن يستبعد مخرج باتيه، وهو كاي هانس من أن

يكون له مرجله المتأجج في كل إطار حتى في فيلم عن القرن السادس عشر، أو يجعل الممثلين يرتدون قبعات النبلاء المنخفضة بدلا من القبعات العالية في الأعمال الدرامية الحديثة. وشركة خانجونكوف من جهة أخرى استهدفت الإنتاج في السوق المحلية، فلجأت إلى الأصالة المتفاخرة الثقافية والعرقية في شكل صور سسينمائية للأدب الكلاسيكي الروسي، وقد أخرجها المخرج الرئيسي في الأستوديو بيوتر كارلنين. والتوجه الأدبي لأسلوب خاجونكفسكي كان الورقة الرابحة في لعبتهم ضد باتيه. وقد استجاب باتيه بلوحات حية جرى إخراجها وفق اللوحات الروسية الشهيرة. ومن عام ١٩١١ كان تأثير أسلوب شركة فيلم دارت على صناعة السينما الروسية آخذا في الانحسار. ومع باتيه وجومونت انتقل الإنتاج من الساحة الروسية ووجدت صناعة السينما الروسية نفسها تحت تأثير الميلودراما الدينماركية والإيطالية. وساحة العمل انحرفت عن الماضي إلى الحاضر وعن الريف إلى المدينة. ودراما الأزياء الجادة أفسحت الطريق للميلودراما المركبة مع وجود نكهة تفسخ. وبلغ الانحراف الذروة في فيلم فلاديمير جاردين وياكوف بروتازانوف والذي يصل طوله إلى ٥٠٠٠ متر (حوالي ثلاث ساعات) وهو فيلم "الطريق إلى السعادة" (١٩١٣) وهو الفيلم الذي أعلى في المقدمة أستوديو تيمان ورينهارت وكان الأستوديو قد فقد بريقه على يد خانجونكوف والأخوين باتيه. وهذا الفيلم قدم طريقة التوقف – التوقف – التوقف في التمثيل (أصلا كانت تسمى "مدرسة الفرملة"، ثم عرفت فيما بعد بكل بساطة على أنها "الأسلوب الروسي"). ويجرى تصور الأسلوب أصلا على أنه مقابل سينمائي لطريقة ستانيسلافسكي المستخدمة على خشبة المسرح. وهذه التقنية التمثيلية سرعان ما تطورت إلى حالة سوداوية خاصة سائدة بصفة خاصة في أفلام يفجيني بوير التي صورها لشركة خانجونكوف.

والحرب العالمية الأولى التي تسببت في إغلاق عديد من الحدود في وجه واردات الأفلام كانت هي العصر الذهبي لصناعة الفيلم الروسي. فلم يحدث من قبل أو من ذيالك الوقت أن المنتجات الروسية قد هيمنت على سوق الفيلم الروسية. وإبان سنوات الانطواء ١٩١٤ و١٩١٦ تم غرس طريقة بطيئة على نحو مقصود

على يد المخرجين الروس وصاغتها الصحافة التجارية كعقيدة جمالية روسية. وقد تبلور الأسلوب فى أستوديو برموليف الذى طور الشخوص النمطية – المرأة الضحية، الرجل الذهانى – ونمطا من الإخراج – اللوحة الساكنة، وكل شخصية غارقة فى التفكير. وأصبحت صورة اللوحة أكثر أهمية على نحو متزايد يفوق تطور الحبكة.

والنزعات السلوكية (السيكولوجية) والحركة البطيئة أصبحت مستهلكة فى التغير الشديد لأسلوب صناعة الفيلم الروسية، وقد حدث هذا بعد عام ١٩١٧، وتمشيا مع مزيد من السيرورة العامة للتوجه الثقافى الحادث فى روسيا السوفيتية فإن فكرة الحبكة المتقنة والسرد السريع أصبحا هامين فى الأدب وفى السينما. وعصر ليف كولسوف بتركيبه الفيلمى المتسارع والحركة الضاغطة المهيمنة بلغ الذروة بفيلم "مشروع المهندس بريت" (١٩١٨) – وهو فيلم لا يعكس كثيرا من المتغيرات فى المجتمع الروسى كرد فعل لصناع الفيلم عن العقد الماضى من السنين فى الإنتاج السينمائى.

الشخصيات

وأفضل سنوات الإنتاج الخاص فى روسيا (١٩١٤ – ١٩١٩) تميزت بتزايد دور النجم المحلى، وهو أصلا قد ظهر كمقابلات محلية للنجوم الأجانب (أطلقوا على فلاديمير ماكيموف اسم فيلاندر الخاص بنا، أو فيرا خولو دنايا على أنها برتينى الشمال) وسرعان ما وجدت أسماء روسية تغزو الجمهور وتكسبه. وقد أدى هذا إلى إستراتيجيات جديدة فى المنافسة بين الأستوديوهات. وقد ظهرت أستوديوهات جديدة (مثل أستوديو خاريتونوف) وقد دار بالكامل حول نجوم جذابة أصبحت لهم شهرة. وعلى طول الصحافة التجارية ظهرت مجلات الهواة. وقد ظهرت مجلة (بيماس) وقد مولها خاجونكوف وصممها على شكل مجلة أدبية (سميكة) تقدم بانتظام مناقشات جمالية عن السينما كفن وكإسهام من جانب صناع الأفلام الأفراد ومن هنا تشكل مفهوم (مخرج الفيلم) برسالته الفنية أو برسالتها

الفنية. وقد اشتهر بيوتر تشاردينين بأنه (المخرج الممثل)؛ وتشاردينين بعد تركه شركة خاجونكوف إلى شركة خاريتونوف فى ١٩١٦ (مع عدد من كبار الممثلين انضموا إليه) أخرج رائعة كلها نجوم وهى رائعة درت الكثير من شباك التذاكر هى فيلم "قصة حبى العزيز" (١٩١٨). وقد شهد عددا من إعادة الإنتاج الناجح فى الحقبة السوفيتية. ونال ياكوف بروتازانوف المديح عن فيلمه "ملكة البستونى" (١٩١٦) وقد حاكت أزياؤه وتصميمه بيئة لوحات ألكسندر بنوا، واشتهر بأنه مخرج الفن الرفيع. وقد تأكد هذا بنجاح فيلم "الأب سرجيوس" (١٩١٨). ورغم أن لاديسلاس ستارفيتش الذى يحظى بمعرفة أقل وسط الجماهير العامة فإنه أُطلق عليه لقب "ساحر الحشرات الحية" ولقد كان مخرج الأفلام المطلوبة أكثر من جانب الأستوديوهات. وعلى أى حال فقد كان من بين المخرجين الروس الوحيد الذى نجح فى الحفاظ على استقلال نسبى. لقد كان له أستوديو صغير وأطلقت يده فى اختياره لموضوعاته. وفى أعين خلفائهم السوفيت فإن الشهرة السابقة لهم على الثورة حولت المخرجين إلى "أخصائيين بورجوازيين". وفيما عدا الاستثناء البارز بروتازانوف المتقلب لم يستطع أى منهم أن تكون له رسالة فنية مماثلة له فى روسيا الجديدة.

المراجع

Tsivian, Yuri, and Ginzburg, Semion (1963), Kinematografiya dorevolyutsionnoy Rossii (The cinema of pre-revolutionary Russia).

Hansen, Miriam (1992), Deadly Scenarios: Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-revolutionary Russian Film.

Leyda, Jay (1960), Kino: A History of Russian and Soviet Film.

Likhachev, Boris (1926), Kino Rossii.

Cherchi Usai, Paolo, Codelli, Lorenzo, Montanaro, Carlo, and Robinson, David (eds.) (1989), Silent Witnesses: Russion Films, 1908-1919.

Tsivian, Yuri (1989), Some Preparatory Remarks on Russian Cinema.



يفجينى باير
(١٨٦٧ – ١٩١٧)

يعد يفجينى فراتسفيتش باير فى روسيا فى سنوات ١٩١٠ أهم صناع الفيلم فى بلاده. ولكن أدين على أنه (متفسخ) من جانب المؤرخين السوفيت الرسميين. ولقد أعيد اكتشافه على نطاق العالم فى عام ١٩٨٩ كمخرج كبير. ويتميز عمله بجماليات الفن الجديد وحساسية رمزية خاصة بالعصر الفضى للثقافة الروسية ككل.

لقد ولد فى ٢٠ يناير ١٨٦٧ من أسرة عازف نمساوى على القانون مشهور وزوجته الروسية واحتفظ باير بجنسيته النمساوية، لكن تم تعميده حسب الديانة الأورثوذكسية.

وقد التحق يفجينى باير (وإن كان لم يتخرج) بكلية موسكو لفن التصوير والنحت والعمارة واشتهر كمصمم للأوبريت والكوميديات الهزلية فى الكشك الشتوى لحديقة تشارل أمونت فى موسكو، ومسرح ميخائيل لنتوفسكى للفودفيل، ومسرح العرائس. وإبان هذه الفترة كان يؤدى أحيانا كممثل هاو. وفى عام ١٩١٢ تم استخدامه كمصمم لقسم موسكو بشركة الأخوين باتيه، وكان يساعده مصمم المناظر السوفيتى البارز القادم ألكسى أوتكين. وفى عام ١٩١٣ صمم مناظر لفيلم درانكوف وتالدكين الرائع "الذكرى المئوية لحكم بيت رومانوف" وبعد ذلك فى العام نفسه بدأ رسالته الفنية كمخرج فى أستوديوهات باتيه وداتكوف وتالدكين.

وإنجازات باير الفريدة فى الإخراج تتميز منذ بواكيرها عام ١٩١٣ "بأنها تتجاوز المرح بالنسبة لذوقها الفنى وحدسها – وهو شىء نادر وجوده فى السينما" وعندما انضم باير إلى شركة جانجونكوف فى يناير ١٩١٤ تضاعفت شهرته من جانب الصحافة التجارية التى تملكها الشركة. وعلى أى حال فرغم المحاولات لوضعه بين أكبر الأسماء فى المسرح المعاصر فإن اسمه ظل إلى حد كبير مجهولا خارج دوائر هواة الأفلام وصناعها.

ومن بين ٨٢ فيلما تُنسب تمامًا لباير يبقى ٢٦ فيلما – وهو عدد كاف لتقييم أسلوبه الأصيل فى إطار تصميم الديكور والإضاءة وتركيب الفيلم وحركة الكاميرا. والمعاصرون وهم يشيرون إلى المناظر الداخلية الرائعة على نحو فريد من أفلامه لاحظوا وشائجها مع فن العمارة الداخلية الجديد المرتبط فى روسيا باسم فيدور شيختل. وعبقرية باير كمصمم ديكور بلغت الذروة عام ١٩١٦ فى إنتاج ذى ميزانية ضخمة طموحة "حياة مقابل حياة" مع مناظر داخلية حية تم تصويرها بلقطات طويلة جديدة على ارتفاع يعلو الهامة أحيانا يصل إلى ضعف ارتفاع الشخصيات. وكما لاحظ أحد العارضين المحللين لهذه الديكورات (أنه تم تصميمها بالتعاون مع أونكين) فإن "مدرسة باير لا تتبين الواقعية على الشاشة. ولكن حتى لو أن المرء عاش فى مثل هذه الحجرات.. فإن هذه الديكورات لاتزال تحدث تأثيرًا، تحدث شعورًا أفضل بمراحل عن تأثيرات الآخرين الذين يزعمون أنهم مخرجون".

وفى عام ١٩١٦ عندما مسّ جنون اللقطات القريبة صناع الأفلام الروس عارضه كثيرون من المخرجين على أساس أن وجوه الممثلين تغطى مسافة خلفية، ومن ثم تقلل التأثير الفنى للديكور. ورغم أن باير كانت قد أثارته الإمكانيات السردية التى تتيحها اللقطات القريبة فإن هذا لم يكن تغيرا بسيطا بالنسبة لمخرج سمعته (وفى الحقيقة عبقريته) قائمة على تصميم الديكور الفريد.

وعلى أى حال فرغم شهرة باير كمصمم ديكور فإن إنجازاته كمخرج لم تكن قاصرة على هذا المجال. فمع بواكير ١٩١٣ تظهر لقطاته الخادعة تعاطفا مع "الحياة الباطنية" للشخص أكثر من أن تكون مجرد تأكيد اتساع الديكور، وفى تناقض بيِّن مع الأسلوب الإيطالى (كما يتضح – على سبيل المثال – فى فيلم "كابيريا" لباسترونى عام ١٩١٤) حيث تمسح الكاميرا مجال المشهد من الخارج بدل الدخول فيه، وكاميرا باير تتحرك برشاقة فى الداخل والخارج وتتوسط بين المشاهد والممثل.

واهتمام باير بتأثيرات الإضاءة الأصيلة نال تشجيعًا في عام ١٩١٤ بالمقارنة مع التجارب الدينماركية والأمريكية. وهذا يفسر كيف أن الممثل إيران برستيانى تذكر عمل باير مع الضوء: "إن مشهده حي، وهو يمزج الشيء الضخم الكبير مع ما هو داخلي صميمي. وبعد عامود هائل وثقيل يكون هناك نسيج شفاف من قماش رقيق، ويستغل الضوء الساقط على قماش مقصب تحت الأقواس الداكنة لشقة منخفضة وفوق الزهور والفراء والكريستال. إن شعاعا من النور في يده لهو فرشاة فنان".

ولقد مات باير بالسل يوم ٩ يونيو ١٩١٧ في مستشفى في منطقة القرم. ولا توجد طريقة يمكن أن نحكي بها ما كان يمكن أن ينجزه لو كان قد عاش في سنوات ١٩٢٠. ومعظم المتعاونين معه أنجزوا رسائل حياتهم الفنية بشكل هائل في السينما السوفيتية. ومصور باير الدائم هو بوريس زافليف الذى صور فيلم زوجنكو "زفيجورا" عام ١٩٢٧. وصمم فاسيلي راخال ديكورات لسرجي أيزنشتين وأبرام روم. وأصغر تلامذة باير وهو ليف كولشوف أعلن أن باير هو الأب المؤسس لمدرسة المونتاج.

يوري تزيفيان

مختارات من الأفلام

The Twilight of a Woman's Soul (1913), Child of the Big City/ The Girl from the Streets (1914), Silent Witnesses (1914), Daydreams/ Deceived Dreams (1915), After Death/ Motifs from Turgenev (1915), One Thousand and Second Ruse (1915), A Life for a Life/ A Tear for Every Drop of Blood (1916), Dying Swan (1916), Nelly Raintseva (1916), After Happiness (1917), The King of Paris (1917), The Revolutionary (1917.

المراجع

Robinson, David (1990). Evgenii Bauer and the Cinema of Nikolai Sight and Sound, Winter 1990.

Tsivian, Yuri (1989), Evgenii Frantsevich Bauer.

الاتحاد السوفيتي والمهاجرون الروس

بقلم: ناتاليا نسينوفا

السينما والثورة

وُلدت السينما السوفييتية رسميا يوم ٢٧ أغسطس ١٩١٩، عندما أصدر لينين مرسوم إنشاء مجلس مفوض الشعب بتحويل تجارة التصوير والصناعة السينمائية إلى ناركومبروس (مفوض الشعب للتربية) بتأميم الفيلم الخام والمشروعات التصويرية. غير أن الصراع على السلطة بالنسبة للسينما كان قد بدأ عام ١٩١٧ عندما اتحد عمال السينما معا فى ثلاثة تنظيمات مهنية: اتحاد الموزعين والعارضين والمنتجين. باتحاد العمال للفن السينمائى (العمال المبدعون – "أرستقراطية الفيلم")، واتحاد عمال السينما والمسرح (جذور الأعشاب أى البروليتاريون وهم فى الأغلب عارضون). وهذا الاتحاد الأخير أكد هيمنة العمال على السينمات والمشروعات السينمائية. وسرعان ما حدد الخط الذى ستتخذه اللجان السينمائية فى موسكو وبتروجراد، التى تشكلت عام ١٩١٨، وكانت قد بدأت تأميم أجزاء من صناعة السينما. ومع نهاية عام ١٩١٨ أممت لجنة بتروجراد ٦٤ دار سينما غير عاملة وأستوديوهين سينمائيين وقد تخلى عنهما ملاكهما السابقون، بينما فى موسكو حيث كانت معظم المشروعات السينمائية مركزية تمت عملية التأميم بين نوفمبر ١٩١٨ ويناير ١٩٢٠.

وفى هذه الحقبة المبكرة كانت الشركات الكبرى وحدها هى الخاضعة للتأميم، وأكبر أستوديو سينمائى (وهو أستوديو شركة خانجونكوف) لم يكن فى هيئة العاملين به سوى مئة شخص. ومن ثم فإبان السنوات الأولى من السينما السوفيتية تعايشت معا الشركات السينمائية الخاصة والشركات المملوكة للدولة. وهناك شركات سينمائية قبل الثورة (درانكوف، برسكى، فنجروف، خيمرا) كفت عن العمل حتى قبل التأميم. ومن ثم فإن أساس الإنتاج السينمائى السوفيتى قد وضعته نصف دستة مشروعات سينمائية، وقد وُضعت بعد التأميم تحت إشراف مؤسسة ناركوكومبروس. وكانت هذه المؤسسة هى أستوديو خانجونكوف السابق

(وقد أصبح أول مشروع يعرف باسم جوشكينو) ولجنة سكوبوليف (المشروع الثانى) ويرموليف (المشروع الثالث) وروس (المشروع الرابع) وهيئة تالديكين (المشروع الخامس) وخاريتوتوف (المشروع السادس) وبدأ تشييد الأستوديوهات الجديدة أيضا، وكان أولها أستوديو يوسفابكينو فى بتروجراد (وأصبحت بعد ذلك مدينة ليننجراد).

وعملية إعادة التشييد استمرت طوال سنوات ١٩٢٠. والأستوديوهان السابقان خانجونكوف ويرموليف اندمجا فى عام ١٩٢٤ وفى عام ١٩٢٧ بدأ التشييد فى قرية بوتيليخا خارج موسكو بوضع أساسات جديدة لهذا الأستوديو، وكانت قد تقررت ضرورة أن يصبح أكبر أستوديو في البلاد. واستمر التشييد حتى بداية سنوات ١٩٣٠ وفى عام ١٩٣٥ أصبح الأستوديو المجمّع الجديد يعرف باسم موسفيلم. وفى الوقت نفسه نجد أن الشركات الخاصة استمرت وقد اعتنق أصحاب الشركات الخاصة السابقة سياسة دمج الأستوديوهات المفردة فى مشروعات أكبر وأحيانًا يسلمونها للسلطة السوفيتية، ومن ثم يحصلون على عنصر الاستقلال المالى، وأحيانا يحصلون عليه فى شكل جديد. والمثال الأول هو ويسى أينيكوف صاحب مشروع روس للفيلم، وكان موجودا منذ عام ١٩١٥ وفى عام ١٩٢٣ اندمج هذا المشروع مع هيئة مجرابوم للفيلم وتكونت شركة تعرف باسم ميجرابوم – روس، وأعيد تنظيمها عام ١٩٢٦ كشركة مشتركة. وبعد عامين غيرت تكوين ملاك أسهمها وأعادت تنظيم نفسها مرة أخرى على أنها شركة مجرابوم – فيلم وأصبحت جزءا من تنظيم بروميثوس للتوزيع الألمانى، وحصلت من مجلس مفوضى الشعب على حقوق خاصة لكى تصدر وتستورد الأفلام. وهذه الشركة – فى هذا الإطار – كان عليها أن تلعب دورا رئيسيا فى توزيع الفيلم السوفيتى فى الغرب.

واستمر الضغط من جانب عمال السينما أيضا. ولعبوا دورا فى تشكيل الموقف الجديد. ففى عام ١٩٢٤ تجمعت مجموعة من صناع السينما بقيادة سرجى أيزنشتين وليف كولشوف فى موسكو لتكوين رابطة السينما الثورية. وكان هدف

هذه الرابطة إعادة تدعيم السيطرة الأيديولوجية على العملية الإبداعية. (وهذه الرابطة شملت من ضمن أعضائها فسفولود بودوفكين، جيجا فرتوف، جريجورى كوزينتسيف، ليونيد تروبرج، جورجى وسرجى فاليفيف، سرجى تيسكفيتش، فريدريك أرملر، اسفيرشب، وكثيرين غيرهم وآخرين من صناع السينما البارزين). وقد تشكلت فروع فى كل أستوديو من الناحية العملية. وكانت لهذه المنظمة منشوراتها الخاصة بما فى ذلك صحيفة (كينو) الأسبوعية، وبعد ذلك مجلتا (سوفيتسكى إكران) و(لينوكولتورا). وفى عام ١٩٢٩ أعيدت تسمية الرابطة لتصبح رابطة عمال السينما الثورية. وفى نهاية عقد السنين كان للرابطة الروسية الشاملة للكتاب البروليتارين تأثير قوى على رابطة السينما، وجرى تبنى هدف جديد وهو "١٠٠% فيلما أيديولوجيا بروليتاريا كجزء من "الثورة الثقافية" التى فرضت على جميع الفنون.

وإبان سنوات ١٩٢٠ ظهرت أستوديوهات محلية إلى حيز الوجود فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى الذى تشكل أخيرا – فى أوكرانيا وأرمينيا وجورجيا وأذربيجان وأوزباكستان، وفى أماكن أخرى. وهدف هذه الأستوديوهات هو إنتاج أفلام تتعلق بالقومية المحلية فى تلك المناطق وتمتعت بقدر معين من الاستقلال الذاتى.

ولم يمض وقت طويل إلا وتحقق هدف التركيز والمركزية فى الإنتاج السينمائى لكى توضع السينما تحت السيطرة الاجتماعية وسيطرة الدولة مما أدى إلى فكرة تأسيس صناعة سينمائية قومية واحدة. وجاءت الخطوة الأولى فى هذا الاتجاه مع إنشاء مشروع جوشكينو السينمائى فى ديسمبر ١٩٢٢ ومُنح احتكار توزيع الأفلام. ومشروع جوشكينو بهذا الشكل تحول فأصبح بيوقراطيا عقيما، وتم إلغاؤه في مؤتمر الحزب الثانى عشر. وتم إنشاء لجنة للنظر فى وسائل "توحيد صناعة السينما على أساس اتحاد شامل" ودمج كل مشروعات الدولة السينمائية فى اتحاد الجمهوريات في كيان مشترك واحد. وأكد المؤتمر الثالث عشر للحزب فى مايو ١٩٢٤ هذا الاتجاه. وقد طالب بتوجه أيديولوجي يعاد فرضه على صناعة

السينما وتعيين "شيوعيين أكفاء" فى المراكز الرئيسية فى الصناعة. ومن ديسمبر ١٩٢٤ أصبح هذا دور (سوفكينو) فى الاتحاد الروسى، بينما أنشئت منظمات مماثلة فى اتحاد الجمهوريات – فوفكو فى أوكرانيا، أفكو فى أذربيجان، بوخكينو فى وسط آسيا، جوسكنبروم فى جورجيا. ومؤسسة سوفكينو وتوابعها احتكرت تماما توزيع الأفلام واستيرادها وتصديرها، وبالتدريج استولت على وظائف الإنتاج بالمثل. ورغم أنها تعرضت لخسارة مقدار كبير من المال فى سنواتها الأولى فإن نظام سوفكينو ظل إلى نهاية العقد من السنين بدون تغيير يذكر. وهذه المؤسسة مهدت البناء التحتى للأفلام السوفيتية العظيمة فى نهاية حقبة الأفلام الصامتة.

المهاجرون الروس

مع الثورة انقسمت السينما الروسية إلى معسكرين: معسكر الصناعة وقد ظل فى الاتحاد السوفيتى وقد كرّس عمله بحميّة للقضاء على التجربة السابقة على الثورة وخلق فن حقَبة جديدة لا تدين بشىء لتراث العصر الذى ولّى. وهناك معسكر آخر توجه أعضاؤه إلى المنفى وهم يحاولون أن يحافظوا فى الخارج على السينما التى ظهرت إلى حيّز الوجود إبان السنوات السابقة على الثورة.

لقد بدأت الهجرة بجماعة من صناع السينما توجهت فى صيف عام ١٩١٨ إلى القرم جنوبا للتصوير فى ذلك الموقع. ولما أقنعت بأن من المستحيل (تجنب الثورة) هناك فإن هذه الجماعة بدأت رحلة شاقة نحو الغرب. ومعظمهم شقوا طريقهم إلى باريس، لكن البعض الآخر توجه إلى إيطاليا. لكن المراكز الأخرى لنشاط صناع السينما المهاجرين الآخرين كانت ألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وبعد ذلك فى سنوات ١٩٢٠ هوليوود.

وفى فبراير ١٩٢٠ هاجر إيوسيف يرميلوف مع مشروعه إلى باريس، حيث تسمى باسم ارموليف ونظم أستوديو سماه أرموليف – فيلم. وبعد عام ١٩٢٢ أسلمه إلى المنتجين كافكا ونوى بلوخ، وأعيد تسميته ثانية باسم أرموليف ونظم

أستوديو سماه أرموليف – فيلم. وبعد عام ١٩٢٢ أسلمه إلى المنتجين ألكسندر كافكا ونوى بلوخ وأعيد تسميته ثانية باسم الباتروس ومن بين الفنانين الذين عملوا هناك كان المخرجون ياكوف بروتازانوف (الذى عاد فيما بعد إلى الاتحاد السوفيتى) وألكسندر فولكوف وفلاديمير ستريجفسكى وفياتسسلاف ترجانسكى (أو فكتور نورجانسكى على نحو ما أصبح معروفا به فى الغرب) والممثلان إيفان موزو خين (موسجوكين) وتاليا ليسنكو. وأيضا فى فرنسا كان فنان الرسوم المتحركة الروسى – البولندى فلاديسلاف ستارفيتش (أصبح بالفرنسية لاديسلاس سترارفيتش) مع الأستوديو الخاص به فى فوتنى رسو – بوا، والمنتج بافل تيمان الذى استقر فى جوينفيل. وقد انتقل أرموليف إلى برلين حيث كانت هناك جالية من المهاجرين كبيرة الحجم وقد ازدادت وقد أحضر معه ستريجفسكى وبروتازانوف واستمال جيورجى ازاجاروف الذى كان هناك من قبل للعمل معه. وكان هناك منتج روسى كبير آخر هو ديمترى خاريتونوف الذى هاجر وفى عام ١٩٢٣ تم إنشاء شركة سينمائية كبرى خاصة بفلاديمير فنجروف وهوجوستينس وقد جذبت العديد من الروس الذين استقروا فى ألمانيا. ومن بين أهم ممثلين روس عاملين فى ألمانيا فى سنوات ١٩٢٠ فلاديمير جايداروف وأولجا جسوفسكايا وأولجا تشيخوفا (تشيكوفا) – وهذه الأخيرة هى أيضا منتجة ومخرجة. وكثير من العاملين فى السينما تحركوا بين المركزين الكبيرين للمهاجرين الروس بما فى ذلك تورجانسكى وفولكوف وموجوكين.

والمخرج ألكسندر أوالسكى والممثلتان تاتيانا وفارفارا يانوفا والممثلان أوسيب ذويتش وميخائيل فافيتش أصبحوا مركز الجالية السينمائية التى استقرت فى إيطاليا. وفى تشيوسلوفاكيا كان روس الشتات فى الخارج يمثلهم فى بواكير سنوات ١٩٢٠ فيرا أورلوفا وفلاديمير ماسا ليكنوف وآخرون. وقد انضمت إليهم فى أواخر عقد السنين الممثلة السوفيتية الشهيرة فيرا بانازوفسكايا التى انتقلت إلى براغ وأصبحت لها شهرة جديدة خاصة بها هناك.

ولقد أصبحت هوليوود مركزا للمهاجرين السينمائيين الروس فـي النـصف الثانى من سنوات ١٩٢٠ وبجانب تورجانسكى وموسجوكين (الـذى لـم يمكـث طويلا) فإن الروس الذين جاءوا للبحث عـن فرصـتهم فـي الولايـات المتحـدة الأمريكية يشملون الممثلة أناسـتن وماريـا أوسبنـسكايا، والممثلـين فلاديميـر سوكولوف، وميخائيل تشيكوف ابن أخ القصاص، والكاتـب المـسرحي أنطـون تشيكوف، والمخرجين سزارديولسلافـسكى (ريتـشارد بولسلافـسكى) وفيـودور أوتسيب وديمترى بوجوفتسكى. ولقد خلقت الولايات المتحدة الأمريكيـة أسـطورة قوية في السينما، وفي الوقت نفسه وفقا لذكريات جُمعت من المعاصـرين كانـت قادرة على ابتلاع المهاجرين واستيعابهم داخلها. والفكرة المفرطـة عـن الهجـرة الروسية، وهى الحفاظ على الثقافة الروسية ميتة في الخارج لكى يمكن إرجاعهـا إلى روسيا عندما تم الإطاحة بالبلاشفة كانت فكرة مستحيلة عمليا فـي الولايـات المتحدة الأمريكية. لقد فرضت هوليوود معاييرها تماما، ومعظم الأفلام الروسـية الأصيلة التى قدمتها الهجرة هى تلك الأفلام عن مستعمرة الهجرة فى فرنسا التـى التفت بشدة حول أستوديو ارموليف – فيلم.

وإن أسلوب السينما الروسية فى فرنسا يمكن تعريفه بأنه أسلوب (محـافظ) يحاول أن يصون تقاليد السينما الروسية قبل الثورة، ولكـن أتـاح أرضـا بـشكل تدريجي لمطالب السياق الغربى. وعدد من الأفلام هو إعـادة صـناعة مباشـرة للأعمال السابقة على الثورة. لقد أعاد بروتازانوف صـناعة فيلمـه عـام ١٩١٥ "الجلاد" فى ١٩٢١ بعنوان "العدالة فوق الجميع" بينما أعاد نورباجنسكى صـناعة فيلم يفجينى باير "أغنية الحب المظفر" بنفس العنوان عام ١٩٢٣ لكن كانت هنـاك أيضا "إعادة صناعة غير مباشرة" تغطى الموضوعات نفـسها وتـستخدم الأبنيـة الخاصة بالموضوعات لأفلام ما قبل الثورة مثل فـيلم تورجانـسكى "الافتتاحيـة الخامسة عشرة لشوبان" (١٩٢٢) وهو يكرر موضوعات دالة مترددة مـن فيلمـه الأسبق "ساحة الطبقة العليا" (١٩١٨) ومن المهم أنه فى كـلا فيلميـه الفرنـسيين يستخدم تركيب الصور عند باير ومنهجه فى تفصيل المكان بتفتيت الحركـة فـى طبقات متعددة بدرجات مختلفة من المسافة عن الكاميرا، وموضوع الـرؤى التـى

تتبدى للشخوص الذين يتأرجحون بين العالمين الواقعي وغير الواقعي، والمعبر عن الوعي الغامض للطبقة المثقفة الفرنسية لبواكير سنوات ١٩٠٠ ما كان قد استخدم بتوسع في سينما ما قبل الثورة يتحول في سينما المهاجرين إلى موضوع قائم على اللاواقعي. وقد يتخذ هذا شكل هلوسات كما في فيلم تورجانسكى "أغنية الحب المظفر" أو التهيج والإثارة كما في فيلم نفس المخرج "ميخائيل ستروجوف" (١٩٢٦). وعلى أي حال فالأكثر في الأغلب هو أن العرض يتخذ شكل حلم – كما في فيلم "مغامرة مخيفة" (١٩٢٠) أو فيلم موسجوكين "المجمرة المشتعلة" (١٩٢٣) وقد استخدمه المهاجرون على أنه استعارة مستمرة لوجودهم السابق على الثورة على أنه شيء مؤقت وعابر، والذى لا يمكن أن ينتهي إلا بيقظة سعيدة. ومن ثم فإن قانونا من القوانين الكبرى للسينما قبل الثورة قد تحطم – ألا وهو النهاية الأسيانة الضرورية، (النهاية الروسية). وبالنسبة للجماهير الغربية فإن مثل هذه النهاية لم تكن تلقى قبولا إلا في حالة الميلودراما الكلاسيكية مثل فيلم فولكوف "الممثل كين أو الفوضى والعبقرية" (١٩٢٣) وبتزايد اضطر صنّاع الفيلم المهاجرون إلى الاستسلام لهذا الوضع – وإن كان بدرجات مختلفة في البلدان المختلفة. ولقد طالبت هوليوود بشكل قاطع نهاية سعيدة. وعلى سبيل المثال فإن ديمترى بوتشوفتزكى الذى كان يعمل عام ١٩٢٥ في صورة سينمائية لرواية "أنّا كارنينا" للروائي الروسي تولستوى شعر بأنه مضطر لإعداد صورة للشاشة تستدير فيها أنّا لتلقى بنفسها تحت عجلات قطار، ولكن في حلم، بينما هي في الواقع الحقيقي تتزوج فرونسكي. وفي فرنسا استسلم صناع السينما لوضعهم، ولكن حدث هذا بعد فترة نضال أطول. إن تشويه الكلاسيكيات الروسية كان يُنظر إليه على أنه تدنيس للمقدسات، وكان لا يلقى إلا استسلاما في سنوات ١٩٣٠ كما حدث في إعداد كورجانسكى لقصة بوشكين "حنين" في عام ١٩٣٧ والأغلب أنه كثيرا ما كان يتم التوصل إلى نوع من التوفيق. وعلى سبيل المثال نجد في فيلم "أغنية الحب المظفر" أن قصة ترجنيف يجرى تركها دون استكمال. وفي الفيلم نجد نغمة سعيدة خالصة لدى مشاهدى السينما الغربيين حيث تأتى نهاية سعيدة للأحداث، وذلك مقابل الروس الذى يتوجهون إلى نهاية آسيانة غامضة بالنسبة للمصدر الأدبي

الأصلى. والاستخدام البديل هو صنع فيلم له نهاية مزدوجة. نهاية سعيدة تنتهى (بالنهاية الروسية) حتى إننا نجد فى فيلم "المغامرة الخضرة يبدو البطل وهو يستيقظ من كابوس بينما فى "الافتتاحية الخامسة عشرة نشوبن نجد أن انتحار البطلة يأتى بالصدفة.

لقد تمسك المهاجرون بقيم الوعى المحافظ، ولم يكونوا راغبين فى الإقلاع عن أشكال تراث السينما قبل الثورة بإيقاعها البطيء وتباعد الحركة، وقد أظهروا هم أنفسهم عدم ترحيب بتجريب الطليعة التى دفعت السينما الغربية فى سنوات ١٩٢٠ وخاصة فى فرنسا إلى الأمام. والاستثناء الوحيد كان فيلم موسجوكين "المجمرة الملتهبة" والذى كان فى هذا المضمار ينأى بنفسه عن بقية سينما المهاجرين. والنظرة التقليدية ونقص الاهتمام بالتجريب فى مجال المونتاج، ومركزية الممثل، كلها تميز أسلوب سينما المهاجرين عن مقابلها السوفيتى المعاصر فى سنوات ١٩٢٠ ومما له دلالة – وفق مشاهدة معاصرة – أن فيلم "المجمرة الملتهبة" كان هو فيلم المهاجرين الوحيد الذى كان له نفوذ على المخرجين الشبان فى السينما السوفيتية.

الأسلوب السوفيتى

إن المخرجين السوفيت الشبان على عكس المهاجرين سعوا إلى تحطيم الرابطة مع تراثهم قبل الثورة بالكامل. وإن رغبتهم بخلق سينما جديدة عكست فكرة التنديد بالعالم القديم الذى كان منتشرا فى روسيا فى تلك السنوات. والالتزام بالواقع فى السينما – وخاصة الواقع السريع التغير للثورة – جاء من خلال المونتاج لتغيير العرض السينمائى. فمن جهة جاء هذا من خلال الضرورة الاقتصادية مقترنا بعدوان لا شعورى تجاه الماضى. ومع وجود الفيلم الخام القصير كان الطريق الوحيد للسينما لتتطور من خلال إعادة تركيب الأفلام القديمة، وأحيانا بشكل سلبى. ولما كان هذا فى الحسبان تم إنشاء (قسم إعادة تركيب الفيلم) الخاص فى قطاع الإنتاج فى لجنة موسكو للسينما. وحسبما يذكره المؤرخ السينمائى

بنيامين فيشنفسكي كان فلاديمير جاردين أول مُنظر سوفييتي للمونتاج. ففي يوم ١٠ فبراير ١٩١٩ ألقى جاردين محاضرة في قسم إعادة تركيب الفيلم عن المونتاج على أنه أساس من أساسات فن الفيلم. وهذه المحاضرة كان لها تأثير بالغ على رفاقه وخاصة على ليف كولشوف وكوليشوف، وهؤلاء الرفاق هم الذين تعد (تجاربهم) الشهيرة من الناحية التقليدية أصل المفهوم السوفيتي عن المونتاج وكانوا يطورون الأفكار التي طرحها جاردين على نحو ما يذكر فيشنفسكي.

وخير ما عُرف من هذه التجارب – (تأثير كولشوف) – وقد اتخذ شكل لقطة قريبة ساكنة لوجه الممثل إيفان موزجوجين مع وضع متجاور لثلاثة صور مختلفة: إناء فيه حساء، امرأة ميتة في كفن، طفل يلعب. ومن نتيجة التجاور يتولد لدى الجماهير انطباع بأن التعبير على وجه الممثل قد تغير، بينما الخلفية (وقد التقطت من فيلم مجهول سابق على الثورة) تظل بلا تغير. وكولشوف بهذه التجربة سعى إلى تأكيد قانون من قوانين المونتاج التي اكتشفها: إن معنى تسلسل المونتاج في السينما يتحدد لا بمحتوى عناصر المونتاج، بل بتجاورها. وهذه التجربة المعروفة في الغرب من محاضرة (الأنموذج بدل الممثل) التي ألقاها في لندن فسفولود بودوفكين في عام ١٩٢٩ (ولهذا ففي الغالب وعلى نحو خاطئ يشار إليها على أنها تأثير بودفكين) كان يراها أحيانا المحاضرون لا كتجل لتفكير الطليعة في الحقبة الجديدة، بل كدليل على أنها نزعة التدمير الفني للسينما السوفيتية على نحو سابق. وهكذا نجد موتساي الينيكوف (رئيس أستوديو روس – فيلم وفيما بعد رئيس مؤسسة ميجرا بوم – فيلم) يصف في مذكراته كيف أن (مونتاج الشعب) عند كولشوف إنما يرتدي جاكيت من الجلد، ويحمل مسدسات تُستخدم (للقبض على) نيجاتيف الأفلام القديمة في الأستوديو لكي يعيد تركيب هذه "القمامة... التي صورها البورجوازي" إلى فيلم ثوري – ومن ثم لم يعد هناك فيلم خام في البلاد منها يمكن صناعة أفلام جديدة.

وفي الأيام الأولى الخوالي فإن السينما السوفيتية كانت تعتمد اعتمادا شديدا على مبدأ الإبداع من خلال نزعة التدمير الفني. إن تقويض الأبنية التجارية القديمة

للجنس السينمائى قد بدأ بالكاد فى التو. وفى عام ١٩١٩ ظهرت موجة من الدعاية للأفلام مع عناوين مثل "المتهور"، "لقد انفتحت أعينهم"، "إننا أكبر من الانتقام"، "من أجل العلم الأحمر" وقد أهديت للعيد الأول للجيش الثورى. هذه "المثيرات" التى ستصبح الصفة المنتظمة للسينما السوفيتية فى بواكيرها قد عرضت عبر البلاد بمساعدة معدات متحركة سينمائية خاصة و(قطارات الإثارة) الشهيرة وأولها توجه إلى الريف تحت قيادة م. أى. كالينين فى أبريل ١٩١٩.

وفى يوم ٧ نوفمبر ١٩٢٠ بدأ تصوير فيلم فيه حركة كبيرة بعاصفة على قصر الشتاء. ومفهوم الحركة يضم مبدأ السينما – اللعب، والسينما – غير اللعب وهو الأساس فى فكرة التأريخ المصور سينمائيًا. وقد قدم الفيلم أيضًا مجموعة السلطة (لقد كان الإنتاج من عمل ثلاثة عشر مخرجا برئاسة ينقولاى يفرينوف) مع نزع الصفة الفردية فى التمثيل (اشتراك عشرة آلاف شخص فى التصوير) وهو مفهوم عال للجمهور (وكان التمثيل يتم فى الخارج فى حضور ١٠٠ ألف شخص) وأخيرا يجرى نزع الخط الفاصل بين المسرح والسينما (فى المسرح كان يؤدى التمثيل فيه فى الميدان، ولكن كان يصور سينمائيًا).

إن الأشكال الهجين الجامعة للمسرح والشاشة كانت بصفة عامة هى الشكل النمطى للسينما السوفيتية فى بواكير سنوات ١٩٢٠ وعروض جريجورى كوزينتسيف وليوبيندتروبرج المسرحية لتمثيلية "الزواج" تتضمن عروضا سينمائية فى بنائها كما فعل عرض أيزنشتين فى فيلم "الإنسان الحكيم" مع المقدمة السينمائية "مذكرات جلوموف" وعرض جاردين "العقب الحديدى". وترجع هذه التقنية إلى التجارب فى المسرح فى الفترة السابقة على الثورة، لكن يبدو أن المخرجين السوفيت غير واعين بهذا، فافترضوا أنهم هنا كانوا أيضا المدمرين للتراث.

إن فكرة السلطة الجماعية كانت هامة أيضا فى سنوات ١٩٢٠ والجماعة الأولى التى تشكلت (فى ١٩١٩) طالت جماعة كولشوف وضمت بودوفكين وبوريس بارنت وف. ب. فوجل وآخرين. وكان عملها مؤسسا على رفض

(الدراما السيكولوجية) التى كانت قبل الثورة، وهى قدمت مفهوما جديــدا للتمثيــل: فكرة (المودل) أو الأنموذج (وهو مصطلح اقترحه تــوركين عــام ١٩١٨) وفيــه التجسيد السيكولوجى للشخصية تحل محله دراسة الإنعكاسات وآلية الأداء.

وجماعة كولشوف تبعتها جماعة يرأسها جيجافرتوف (اسم مستعار لــدنيس أركادفيتش كوفمان) تضم بين أعضائها زوجة فرتوف، وهى إليزافيتــا ســفيدلوفا وأخاها ميخائيل وكذلك أ. م. رودتشنكو وآخرين. وفــى بيانــات هــذه الجماعــة المنشورة فى مجلتى (كينوفوت) و(ليف) رفضت جماعــة فرتــوف رفــضا تامــا المفهوم الخاص للممثل ("إنه خطر"، "إنه خطأ") وفكرة الشكل الهجين من المسرحية والسينما مع خط قصصى. وهدف جماعة "السينما – العين" هــو التقــاط "الحيــاة المستمدة من اللاشعور"، (السينما – الحقيقية)، (ثورة الجريدة السينمائية)، وهذا قائم على فكرة مجلة (ليف) عن "أدب الحقيقــة" اســتجابة لــدعوة أصــحاب البنائيــة لاستئصال "الفن نفسه". ومهما يكن تبديل الواقع عن طريق اللغة الجديــدة للــسينما عندما كانت تُنقل إلى الشاشة قد سُمح لها بهذا الدور، وجماعة "السينما – العين" قد زودت بالقدرة على استغلال الزمان والمكان.

وفى عام ١٩٢٣ تشكلت جماعة أيزنشتين التــى تعــرف باســم "الخمــسة الأقوياء" (ج. ف. ألكسندروف، م. م. شتروخ، أ. آى. لفشين، م. آى جومورروف، أ. أ. أنطونوف) وقد اقترح أيزنشتين فى أول عمل نظرى له أن يحل محل الحبكــة فى السينما مونتاج التجاذب، وهو فى أول فيلم طويل كامل "الإضــراب" (١٩٢٥) طرح فى المقدمة مجاميع الحشود على أنها هى البطل كبديل عــن نظــام النجــوم السابق على الثورة الروسية والمعاصر لما فى الغرب. والصورة عنــد أيزنــشتين كانت وحدة المونتاج الدالة المستقلة، "التجــاذب" – أى صــدمة لإدراك الجمــاهير الحسى – وكان "مونتاج التجاذب" سلسلة من الصدمات التى لها تأثير على المشاهد وتبعث رد فعل استجابى على نحو مثمر إبداعى حتى إن المشاهد يصبح – كما هو الحادث بالفعل – المؤلف المشارك للمخرج. والصورة عند أيزنشتين كانت وحــدة المونتاج الدالة المستقلة، "التجاذب" – أى صدمة لإدراك الجماهير الحسى – وكــان

"مونتاج التجاذب" سلسلة من الصدمات التى لها تأثير على المشاهد وتبعث رد فعل استجابيا على نحو مثمر إبداعى حتى إن المشاهد يصبح – كما هو بالفعل – المؤلف المشارك للمخرج فى إبداع نص الفيلم. وهنا يكمن الاختلاف الرئيسى بين مفهوم أيزنشتين للمونتاج ومفهوم كولشوف الذى فى نسقه يُسمح للمشاهد بدور سلبى، ويكون بكل بساطة تلقى معلومات سبق إعدادها. وحسب نظرية كولشوف فإن دور الصورة فى تسلسل المونتاج مساو للحرف فى الكلمة، وليس محتوى كل صورة سينمائية، والتى تكون هامة، ولكن عن طريق تجاورها.

ولقد كان أيزنشتين يدين لكولشوف بالفكرة ذاتها عن الصورة السينمائية لعين المشاهد، وقد تعلم أيزنشتين أن يشيد مناظر حاشدة من مثال فيلم كولشوف "شعاع الموت" (١٩٢٥) كما أنه اعترف بدينه لمدرسة إعادة تركيب الفيلم أساسا عبر إعادة تركيب الأفلام الأجنبية من أجل التوزيع السوفييتى حيث كان منهمكا للعمل لحساب (اسفير شوب). وأما بالنسبة لفكرة التجاذب فإن جريجورى كورينتسيف وليونيد تروبرج يتذكران أنها قد عرضت لأيزنشتين من خلال عرضهما لفيلم "الزواج" والذى يمثل سلسلة من شد الانتباه والتجاذب. وفى البداية قام أيزنشتين بضم التجاذب أو شد الانتباه فى سلسلة المونتاج فى عرضه المسرحى لتمثيلية "الإنسان الحكيم" عام ١٩٢٣.

ولقد ظهرت مؤسسة "مصنع الممثل المتعدد المواهب" إلى حيز الوجود فى لينتجراد تحت قيادة جريجورى كوزينتسيف وليونيد تروبرج فى عام ١٩٢١ كورشة مسرحية، ومن عام ١٩٢٤ أصبحت مجمعا لفن السينما. والتركيز على "اللامركزية" التى طرحتها هذه المؤسسة يعتمد من جهة على توجهها نحو الأجناس الفنية (الأدنى) (السيرك، الفودفيل، مسرح المنوعات). ورفض أشكال التراث من الفن (الجاد)، فن الصالونات. ومن جهة أخرى أضفت طابعا رمزيا على الإدراك الحسى الذاتى للفنانين من مدرسة لينتجراد على أساس وجود محليات جديدة بعد أن انتقل رأس المال إلى موسكو، وعن طريق بيانات "اللامركزية" (١٢٢ بيانا، مع مقالات لكوزينتسيف وكريجيتسلى وتروبرج وينكوفيتش) وقد وصف مكان النشر

بأنه "المدينة المركزية السابقة" – أى ليننجراد (وكانت فى السابق هى بتروجـراد)، ولم تعد الآن المركز، ومن ثم فهى بالمعنى الحرفى "لامركزية". ومركّب جماعـة مؤسسة "مصنع الممثل المتعدد المواهب" تغير مع الزمن كما تغير اتجاهـه. ومـن عام ١٩٢٦ واصل كاسم فقط.

كما تأسست فى ليننجراد جماعة منافسة هى (ورشة السينما التجريبية) بقيادة فريدريك أرملر وإدوارد جوهانسون وسرجى فاسيلييف. وهى على عكس "مـصنع الممثل المتعدد المواهب" فإن هذه الورشة كانت جماعة سـينمائية خالـصة. لقـد رفضت نسق ستانيسلافسكى وطرحت أنموذجها وفق أفكار فسيفولود مـاير هـود بتأكيد الْحِرَفِيَّة على الإلهام فى مهنة الممثل. وفى عـام ١٩٢٧ مـع ذروة حقبـة المونتاج أعلن أرملر "الممثل وليس الصورة السينمائية هى التى تـصنع الأفـلام"، لكن هذه العبارة الاستفزازية ثبت عدم حقيقيتها بفيلمه هو السابق الدقيق "قطعة من إمبراطورية" (١٩٢٩).

وتقنيات تعدد المواهب واللامركزية والقائمة على السيرك والفودفيل كانـت سائدة بصفة خاصة فى الأفلام القصيرة بما فى ذلك فيلم أرملر "الحمى القرمزيـة" (١٩٢٤) وفيلم بودوفكين وشبكوفسكى "الإذاعة البوليسية" (١٩٢٦). وعلى أى حال فإن جوهر الجنس السينمائى الجديد هو فيلم كوزينتـسيف وتروبـرج "مغـامرات أوكتابرينا" (١٩٢٤) الذى سعى على حد قول تروبرج – إلى ربط موضوع الإثارة بالمعالم السياسية من الصحافة الساخرة السوفيتية وحيل الكوميـديات الأمريكيـة وإيقاع المونتاج المتهور الذى ببز الطليعة الفرنسية.

وما يربط كل هذه الاتجاهات هو تقديس مشترك لشارلى شابلن. إن أصحاب النزعة التكوينية مثل ألكسى جان وجيجا فرتوف نظروا إلى شارلى شابلن على أنه أنموذج يقابل التراث السابق على الثورة. وبالنسبة لجماعة "مصنع الممثل المتعـدد المواهب" كان شابلن تجسيدا لوجهة نظر اللاتمركزية فـى العـالم. ولقـد كتـب أيزنشتين عن "الصفات الجذابة للآليات الخاصة لحركات شـابلن". وهـو بالنـسبة

لكولسوف بالمثل يمثل ما هو بالنسبة لجماعة "مصنع الممثل المتعدد المواهب" كان تجسيدا للولايات المتحدة الأمريكية.

و(الأمركة) التى احتفلت بها الطليعة السوفيتية لم يكن لها مكان حقيقى بقدر ما هى رمز لإيقاع عصر الآلة فى القرن العشرين. وهذه الأمركة بالنسبة لكولسوف تعمل كنوع من المسافة القائمة على المونتاج الفكرى، والذى جعله موضوع أحد تجاربه المبكرة فى "الجغرافيا الإبداعية" فى فيلم "سطح الأرض وقد تخلّق" (١٩٢٠) حيث نجد خوكلوفا وأوبولنسكى "يبزغان" من شارع جوجول فى موسكو إلى درجات مبنى الكابيتول في واشنطن. وفى تجربة أخرى حول الرمز نفسه نجد فى فيلم "الشخص وقد تخلق" يطبق الفكرة التجريدية نفسها على الجسم البشرى وهو يجمّع "ظهر امرأة" و"عيون امرأة أخرى" و"ساقى امرأة ثالثة". وهذه الفكرة عن مؤلف الفيلم باعتباره صانعا يشترك فيها صناع الفيلم الآخرون. وجيجا فرتوف فى بيانه عام ١٩٢٣ تحدث عن قدرة "السينما – العين". على أن تجّمع فى المونتاج شخصا "أكثر كمالا عن خلق آدم" بينما كوزينتسيف وتروبرج فى سيناريو لهما لم يتم إنتاجه سينمائيا وهو "ابنة أديسون" (١٢٢٣) يواجه خلق حواء جديدة هى ابنة أديسون وبكورة العالم الجديد.

وتتوازى مع اتجاه الطليعة سينما أكاديمية وتقليدية ظلت باقية أيضًا فى الاتحاد السوفيتى يمارسها إلى حد كبير مخرجون من أمثال أ. إفانوفسكى وس. سابينسكى وب. تشاردينين وكانوا يعملون من قبل فى روسيا قبل الثورة. ولا يحتاج الأمر إلى أن نقول إن هذه السينما لم تكن محافظة تمامًا، بل بالأحرى لقد مالت إلى مزج التقنية التقليدية مع الموضوع (الثورى) المقدم بشكل مصطنع. ومثال مهم على هذا هو فيلم جاردين "إن طيفا يحوم فوق أوروبا" (١٩٢٣) وهذا الفيلم المتأثر بقصة إدجار آلان بو "قناع الشيطان الأحمر" له مونتاج جرى تصوره بدقة، ولكن مع وجود سرد تقليدى مع مشهد كابوس مزدوج العرض وفيه تهب الجماهير ثائرة وهى تواجه الإمبراطور الذى يقع فى حب راعية. والجماهير منتصرة، أما الإمبراطور وراعيته فقد التهمتهما النيران، لكن النهاية غير محتملة

حيث إن الفيلم قد تم فى إطار الجنس السينمائى الحافل بالميلودراما، والذى يقود الناس إلى أن تتعاطف مع (البطل) و(البطلة) وليس مع الجماهير المحتشدة. والفيلم الأقل طموحا هو فيلم "أليتا" (١٩٢٤) وقد أبدعه ياكوف بروتازانوف عند عودته إلى الاتحاد السوفيتي، وهو قائم على رواية ثورية من الخيال العلمي من تأليف ألكسى تولستوى، لكنه يجسد كل العناصر اللازمة والتقاليد الشاعرية لفيلم من إخراج المهاجرين.

وتكوين أجناس سينمائية جديدة كان فى الحقيقة مشكلة كبرى أمام صناع الفيلم السوفيتي فى سنوات ١٩٢٠. وهناك أنموذج صارخ فى هذا العقد من السنين -- حسب رأى أدريان بيوتروفسكى (١٩٦٩) – هو ميلودراما لجريفيث عند مستوى الحبكة (الكارثة – المسعى – الإنقاذ) وأيضا عند مستوى التقنية التعبيرية (مونتاج التفاصيل، عرض عوامل الجذب الانفعالية، رمزية الأشياء). وملامح الحبكة للفيلم السوفييتى فى بواكيره تشمل إبداع دور المخبر السوفيتي الجديد كما فى فيلم كولسكوف "المغامرات غير العادية للسيدوست الغربى فى بلاد البلاشفة" (١٩٢٤) – بينما على المستوى الدقيق توجد تقنيات متطورة "لمونتاج التجاذب" (أيزنشتين) و"المونتاج المنظم الإيقاع" (جماعة السينما – العين). إن دمج التقنيات الجديدة، وإلى حد ما جعل الإشكاليات تعلو على الفيلم (الملعوب) و(غير الملعوب) ويوجد فى التطور فى منتصف سنوات ١٩٢٠ من "الملحمة الثورية التاريخية" والأفلام من هذه النوعية تتميز ببناء شبكة غير تقليدية وسرد غير تقليدى مع المونتاج المكثف والاستخدام الوافر للاستعارة والتجريب فى لغة الفيلم، بينما يتم تحقيق مقتضى اجتماعى وأيديولوجى بمعالجة الموضوعات الثورية. وهى تشمل كلاسيكيات مثل فيلم أيزنشتين "الإضراب" و"معركة السفينة بوتومكين" (١٩٢٥) وفيلم بودوفكين "الأم" (١٩٢٦) وفيلم "نهاية سنت بطرسبرج" (١٩٢٧) وفيلم "وريث جنكيز خان" (١٩٢٨) وهو يعرف أيضا باسم "عاصفة على آسيا". وفيلما ألكسندر دوفجنكو "زفينجورا" (١٩٢٧) و"الترسانة البحرية" (١٩٢٩).

إن "التوحيد القياسي" للأجناس السينمائية التي (حسب رواية بيوتروفسكي) حدثت بعد ١٩٢٥ أدت أيضا إلى إنتاج ملاحم تاريخية من النوع الأكثر أكاديمية مثل فيلم إيفانوفسكي "الديسمبريون" (١٩٢٧) أو فيلم يوري تارتيش "أجنحة الفن" (١٩٢٦)، وكان تحت إمْرة مسرح موسكو للفنون. والمعركة المتصلة بين التقليديين والمبتدعين دفعت كوزينتسوف وتروبرج إلى التخلي عن التزامهم بالنسبة لإنتاج موضوعات معاصرة تماما وإنتاج فيلم خاص بهم عن الحركة الديسمبرية "نادي العمل الكبير" في أواخر عام ١٩٢٧.

وفيلم "نادي العمل الكبير" كان كاتبا السيناريو الخاص به الْمُنَظِّرَيْن الشكليين يوري تينيانوف ويوري أوكسمان. ومن عام ١٩٢٦ دخلت السينما الصامتة السوفيتية ما يسميه أيزنشتين "حقبتها الأدبية الثانية". لقد حدثت مجادلات شديدة بشأن دور السيناريو. ففي طرف كان فرتوف الذي رفض فكرة الفيلم الملعوب بالكلية والكاتب أوسيب بريك الذي اشتط إلى درجة أنه اقترح كتابة السيناريو بعد أن يتم تصوير الفيلم. وفي الطرف الآخر كان ابوليت سوكولوف ودعاة "السيناريو الحديدي المحكم" والذي فيه كل لقطة يجري ترقيمها ويجري التخطيط لها مسبقا. وقد اقترح أيزنشتين ضد السيناريو الحديدي المحكم سيناريو (انفعاليا)، إنه "تسجيل اختزالي للنبض" والذي يساعد المخرج على أن يجد تجسيدا بصريا للفكرة.

وبصفة إجمالية فإن تدخل الكتاب والنقاد الشكليون أدى على الأقل إلى إعادة دمج جزئية للقيم الأدبية في السينما السوفيتية. ويتضح هذا في سيناريو تينيانوف لفيلم "المعطف" (١٩٢٦) عن قصة لجوجول وأخرجه كوزينسوف وتروبرج وسيناريو فكتور شكلوفسكي لفيلم كوشلكوف "بالقانون" (١٩٢٦) وهو سيناريو قائم على قصة لجاك لندن "غير المتوقع". لكن سكولوفسكي ساهم أيضا في نقل بعض القيم السينمائية وضد القيم الأدبية لأفلام الواقعية لفرنوف إلى الفيلم الروائي كما في عمله عن فيلم أبرام روم "السرير والأريكة" (١٩٢٧)، وهو فيلم يظهر عناية شديدة بتفاصيل الحياة اليومية.

والجنس السينمائي المهتم بتفاصيل الواقع المحيط بما في ذلك الصناعة بدأ تدريجيا يشغل مكانة هامة في السينما السوفيتية مع أفلام مثل فيلم بتروف – بايوف

"الدوامة" وفيلم أرملر "منزل وسط ثلج تكدسه الريح" (١٩٢٨) هذا إن لم نذكر فيلم أيزنشتين "الخط العام" (١٩٢٩). والحياة اليومية هي أيضًا محورية بالنسبة لكوميديات بوريس بارنيت مثل "الفتاة وصندوق القبعات" (١٩٢٧) و"منزل يطل على ميدان تروبنايا" (١٩٢٨) حيث يمتزج بتيار هام آخر في السينما السوفيتية ألا وهو الفيلم الحضرى المتعلق بالحياة في الحضر فهنا الموضوع هو وضع المدينة والأقاليم في تقابل، المدينة على أنها عالم جديد ينفتح قبل الوصول الجديد القادم من الأقاليم كما في فيلم أرملر "تفاحات كاتيا" وفيلم روم "في المدينة الكبيرة" وفيلم ي. جليا يوجسكى "ممنوع دخول المدينة" وكذلك فيلم بودوفكين "نهاية سنت بطرسبرج".

ومع نهاية عقد السنين ظهر وضع متناقض في السينما السوفيتية. لقد وصل المونتاج السينمائى إلى الذروة أو بالأحرى إلى عدة ذُرى نظرا لوجود اتجاهات متباعدة داخلة. فمن جهة كان المونتاج هو نظرية السينما الثقافية التي كان أيزنشتين قد بدأ تطويرها في وقت كان يعمل هو فيه في فيلم "أكتوبر" ١٩٢٧ والذى اتخذ شكلا محددًا في عام ١٩٢٩ مع مقاله "البعد الرابع في السينما" وأصبح يمارس تأثيرا هائلاً على الطليعة. ومن جهة أخرى هناك ما يمكن أن يُسمى السينما "الغنائية" أو "الانفعالية" وهي تعمل من خلال الصورة – الرمز ونمطه أفلام دوفجنكو "زفينجورا" (١٩٢٧) و"الترسانة البحرية" (١٩٢٩) وفيلم نيقولاى شنجلاى "إليسو" (١٩٢٨) وفيلم يفجينى تشرفيا كوف "فتاة من النهر البعيد" وفيلم "ولدى" (١٩٢٨) و"القمة الذهبية". ويتذكر تراوبرج أنه تحت تأثير مقال أيزنشتين عن البعد الرابع دفع كوزينتسيف إلى أن يغير المونتاج الرئيسى بالكامل لفيلمهما "بابل الجديدة" (١٩٢٩) بالتخلى عن "ترابط الحدث" في تطور الحبكة لصالح ما أسماه أيزنشتين "الترابط المتصارع لنغمات النظام العقلى". لقد رأيا حينذاك بودوفكين وهو يخرج من جديد فيلم "نهاية سنت بطرسبرج" والذى يقع في منتصف الطريق بين القطبين العقلانى والانفعالى وتحت هذا التأثير يكاد يكون قد أعاد صناعة الفيلم بالكامل من جديد.

وهذه الحقبة التي كانت ذروة تطور المونتاج السينمائي العقلي والغنائي الرمزي وسينما الحبكة الضمنية أبدعت في الوقت نفسه نسقا موازيا في الجنس السينمائي التجاري – وخاصة عمل باردين "الشاعر والقيصر" وفيلم تشاردينين "وراء جدار الدير" وفيلم قسطنطين إجرت "زفاف الدب" (١٩٢٦). ولكن مع نهاية العقد بدأت المقالات في الظهور في الأدب النقدي، والتي انتقدت كلا من المبتدعين (انحراف الجناح اليساري) والتقليديين (انحراف الجناح اليميني). وفي ربيع ١٩٢٨ حدثت الدعوة لعقد مؤتمر لكل الحزب الشيوعي عن السينما مع المطالبة "بشكل يمكن للملايين أن تفهمه". وقد طُرح هذا على أنه المعيار الجمالي الرئيسي في تقييم الفيلم. ولكن رفض السينما التجارية التي كان قد أوجدها صناع الفيلم في المدرسة القديمة يقوم شاهدا على حقيقة تذهب إلى أن هناك أكثر من مشكلة صورية موضوعة على المحك. ولقد بدأت (أشكال التطهير) في السينما. وإن صور الحرس الأبيض أو المُزارع الغني أو الجاسوس أو هادم المباني المهاجر الأبيض الذي اندس في روسيا السوفيتية قد بدأت تبرز في الأفلام مع تكرار متزايد. وأفلام مثل فيلم بروتازانوف "نداؤه" (١٩٢٥) وفيلم جليا بوجسكي "محظور دخول المدينة" وفيلم جوهانسون "على الشاطئ البعيد" (١٩٢٧) وفيلم ج. ستابوفا "رجل الغابة" (١٩٢٨) هي شهود مقلقة على هذا التيار الجديد. وتزايد الدور القوي للمؤسسة السينمائية الحكومية في الأدب بدأ يخلق وضعا للضغط الأيديولوجي والسينما بدورها أيضا أصبحت هدفا له.

وبجانب التغير في المناخ السياسي فإن وصول الصوت لعب دورا هاما في تسلسل الحقب في السينما السوفيتية. فمن قبل في ١٩٢٨ – ١٩٢٩ قبل أن يدخل الاختراع الجديد في السينما السوفيتية بدأ صناع الفيلم السوفيتي بحث إمكانية إدخاله. ففي عام ١٩٢٨ طرح أيزنشتين وبودوفكين وألكسندروف مفهوم المقابل السمعي – البصري في عبارة نصها "مستقبل الفيلم الناطق" ولقد كان المهندسان شورين (لينتجراد) وتاجير (موسكو) يعملان في ذلك الوقت لإيجاد نظام تسجيل صوتي للأستوديوهات السينمائية السوفيتية. ودخول الصوت إلى السينما أصبح بمعنى ما من المعاني سياسة دولة. وفيلم بودوفكين "قضية بسيطة" وهو يعرف

أيضا باسم "الحياة جميلة جدا" (١٩٣٢) وفيلم كوزينتسيف وتراوبرج "وحيدا" (١٩٣١) وقد جرى تصورها أفلاما صامتة فجاءت الأوامر من الأعلى لتكون صالحة للصوت، ومن ثم وصلت هذه الأفلام إلى الشاشة متأخرة عامًا أو عامين. وربما كان المسئولون قد رأوا في الصورة الناطقة وسيلة من وسائل نقل السينما إلى الجماهير، والتي كان قد حثّ عليها مؤتمر ١٩٢٨. وعلى الرغم من انقضاء مزيد من السنين على غيبة الأجهزة الصوتية في مناطق الريف استمرت الأفلام الصامتة يجرى عملها بجانب الأفلام الناطقة وخاصة فيلم ميخائيل روم "لعبة الأمعاء" وفيلم ألكسندر بودفكين "السعادة" وكلاهما في عام ١٩٣٤ فإنه يمكن للمرء أن يقول إن الفيلم الصامت كشكل فني وصل إلى سمته في السينما السوفيتية عام ١٩٢٩، وهي السنة نفسها التي كفّ فيها عن التقدم متيحا الفرصة لخلفه السينما الناطقة.

المراجع

Christie. Ian and Taylor, Richard (eds.) (1988), The Film Factory.

Leyda. Jay (1960), Kino: A History of Russian and Soviet Film.

Piotrovsky, Adrian (1969), Teatr, Kino, Zhizn (Theatre, cinema, life).

Istoriya sovietskogo kino v chetyryoklt tomakh (A history of the Soviet cinema in 4 volumes), Vol. i: 1917-1931.

Lebedev, Nikolai (1965). Ocherk istorii kino SSSR, Nemoe Kino (1918-1934)) (An outline history of cinema in the USSR. Silent cinema).

Margolit, Yevgeny (1988), Sovietskoie kinoiskusstvo (Soviet film art), Moscow, 1988.

إيفان موسجوكين
(١٨٨٩ – ١٩٣٩)

لقد وُلد إيفان موسجوكين فى بنزا يوم ٢٦ سبتمبر ١٨٨٩ وتوجه وهو شاب إلى مدرسة العزف على القانون لمدة عامين، لكنه توقف عن دراساته وسافر إلى كييف ليؤدى رسالة فنية مسرحية. وبعد عامين من الطواف بالأقاليم عاد إلى موسكو حيث عمل فى عدة مسارح بما فى ذلك مسرح موسكو للدراما. ولقد أبدع فيلمه الأول عام ١٩١١ وهو "أنشودة كروتز" من إخراج بيوتر تشاردينين، وهو أول عدة أفلام سيعملها لشركة جاجونكوف القوية. وفى البداية قام بتمثيل أدوار متعددة من الكوميدى فى "الإخوة" (١٩١٣) إلى البطل التراجيدى فى "أيدى القدر القاسية" (١٩١٣). وفى عام ١٩١٤ بينما كان يعمل مع المخرج يفجينى باير فى "الحياة فى الموت" طور ما سيصبح علامته الفنية – نظرة ثابتة مباشرة دافعة تستدبر بالكامل لتقع على جمهور السينما. ومن هنا ولدت أسطورة عن القوة الغامضة الكامنة فى نظرته. ودوره كممثل رئيسى درامى وميلودرامى تأكد فى أفلام مثل فيلم تشاردينين "كريساتيمومس" (١٩١٤) و"البلهاء" (١٩١٥) وهما مرة أخرى مع باير.

وفى عام ١٩١٥ غادر خانجونكوف وتحول إلى أستوديو يرموليييف. وهنا تحت توجيه ياكوف بروتازانوف فإن العنصر الغامض فى صورته قد جرى استغلاله، ودخلت حالة شيطانية فى تقمصاته للشخصيات، وعلى سبيل المثال فى فيلم "ملكة البستونى" (١٩١٥) و"الأب سيرجيوس" (١٩١٧)

وأفكار الكاتب المسرحى أ. فوزنسنسكى ساعدت موسجوكين على تكوين تصور للسينما يعتمد على القدرة التعبيرية لتحديقة الممثل وملامحه واستخدامه للوقفات وقدرته على تنويم شريكه، والحديث يجب تجنبه بقدر الإمكان. والفيلم المثالى هو الذى يخلو من كل تعليق ويخلو من العناوين الفرعية.

وفى عام ١٩١٩ غادر يرموليف وجماعته روسيا واستقروا فى باريس. فتوجه معهم موسجوكين واشتهر فى جميع أنحاء أوروبا. وأفكاره عن التمثيل وجدت إعادة تعزيز لها فى نظريات السينما السائدة فى فرنسا فى ذلك الوقت، وأبرزها فكرة الوجه الجميل الأخاذ الفوتوجينيك.

وقرب نهاية حقبته الروسية ظهر موضوع هام جديد فى عمله: المزدوج أو الشخصية المنقسمة. وهو فى الملحمة المكونة من قسمين "إبليس منتصرا" (١٩١٧) من إخراج شارل سابينسكى لعب عدة أدوار وهى تجربة كررها فى "المجمرة الملتهبة" (١٩٢٣) وكان هو المخرج. إن الشخصيات المزدوجة والبدلاء (الدوبلير) ترد عدة مرات فى أفلامه الفرنسية وخاصة فى "ماتياس باسكال" (١٩٢٥) من إعداد مارسل لاربيير عن قصة لبيراندللو عن رجل ظن أنه مات واخترع حياة جديدة لنفسه.

ولقد كان موسجوكين أيضا شاعرا، وهو فى قصائده يقارن نفسه كممثل وكمهاجر بمستذئب مجنون يتخيل نفسه ذئبا له عدة جوانب وهو قلق لا يستقر. ومن هنا نشأت شخصية المتجول الأبدى "كازانوفا" (١٩٢٧) ونديم القيصر "ميخائيل ستروجوف" (١٩٢٦). ولكن أكبر ما شغله إبان حقبته الفرنسية هو رغبته الدائمة فى أن يتخلص من شخصية النجم السينمائى "الغامضة" ولقد حاول هذا بعدة طرق – بتمثيل أدوار طفولته – ومن هنا كانت الأدوار البطولية الكاريكاتورية بالعودة إلى الكوميديا أو بطرح أنماط شخصية معارضة معا فى فيلم واحد. وهذه النزعة الانتقائية الواعية تدعمت باكتشافه الطليعة الفرنسية والسينما الأمريكية – خاصة جريفيث وشابلن وفيربانكس. واهتمامه بالولايات المتحدة الأمريكية بزغ وسافر إلى هناك فى ١٩٢٧، ولم يظهر إلا فى فيلم واحد هو فيلم ادوارد سليمان "الاستسلام". وفى أواخر ذلك العام عاد إلى أوروبا. وفى ألمانيا عاود الاتصال ببعض رفاقه المهاجرين فى فيلمين كبيرين: "الرجل الحكيم" (١٩٢٩) و"الضابط المجهول" (١٩٣١). وعلى أى حال لما كان الخوف يملأه دائما فإن النطق فى الفيلم كان يشكل له مشكلة وبلغة أجنبية على نحو أكبر. وآخر أدواره كانت قليلة ولم تكن لها أهمية. وفى يوم ١٧ يناير ١٩٣٩ مات من السل فى مستشفى للفقراء.

ناتاليا نوسينوفا

مختارات من الأفلام

The Kreutzer Sonata (1911), Christmas Eve (1912), A Terrible Vengeance (1913), The Sorrows of Sarah (1913), Satan.

Triumphant (1917), Little Ellie (1917), Father Sergius (1917), Le Brasier ardent (also dir.) (1923), Feu Mathias Pascal (1925), Michel Strogoff (1926), Casanova (1927), Surrender (1927), Der weisse Teufel (1929), Sergeant X (1931), Nitchevo (1936).

سرجى أيزنشتين
(١٨٩٨ – ١٩٤٨)

عندما بلغ أيزنشتين الخامسة والعشرين كان "الطفل المرعب" للمسرح السوفيتى. وإنتاجه بأسلوب السيرك غير المحتشم لمسرحية "الرجل الحكيم" عن قصة كلاسيكية لأوسترفسكى يعد علامة كبيرة على التجريب فى مسرح ما بعد الثورة. وبعد إنتاجين آخرين دعته مؤسسة الثقافة البروليتارية لإنتاج فيلم، ومن هنا جاء فيلم "الإضراب" (١٩٢٥) وسرعان ما أصبح تلميذ مايرهولد أشهر صانع سينمائى سوفيتى. ولقد ذكر بعد مرور بعض الوقت: "لقد تحطمت العربة وأصبحت مِزَقًا وسقط السائق فى السينما".

ولقد نقل أيزنشتين تدريبه المسرحى إلى كل أفلامه. ورؤيته للطابع السوفيتى تعتمد على نزع الصفة السيكولوجية من التشخصن الذى وجده فى "الكوميديا الارتجالية". وأفلامه الأخيرة تثير بدون خجل الثروات الكاملة للإضاءة المؤسْلَبَة والأزياء والديكور، وفوق كل شيء فإن تصور أيزنشتين للحركة التعبيرية – التى تند عن معايير الواقعية وتستهدف المباشرة للمشاهد – انبعثت ثانية وتكرر هذا. وفى فيلم "الإضراب" نجد أن نضال العمال مع كبير العمال لنفخ قاطرة تجارية يصبح تمرينا رياضيا. وفيلم "القديم والجديد" (١٩٢٩) فيه يأتى عمل يائس من جانب امرأة بتحطيم محراث فيتحول ويصبح علامة عنيفة على التحدى. وجزءا فيلم "إيفان الرهيب" (١٩٤٤، ١٩٤٦) يكتسبان مكانة كبيرة من خلال التعديل لحظة بلحظة لحركة الممثل.

والسينما لم تكن الخطوة التالية الوحيدة بعد تطور المسرح؛ فأيزنشتين يعد السينما مركَّبَ كل الفنون. ولقد وجد فى التقنية السينمائية الخاصة بالمونتاج تشابهات مع تجاور الصور معكوسة، تشابهات مع المونولوج الداخلى فى رواية

(عولس) لجيمز جويس، تشابهات مع القطع الداخلى للحدث والحوار عنـد ديكنـز وتولستوى. وفى فيلم "معركة المدرعة بوتومكين" (١٩٢٥) يقوم بحـار غاضـب بكسر صحن كان يغسله، وتشرذم الفعل رآه موازيا مع أفعال أخرى. ولقد طـرح أيزنشتين مونتاجا "متعدد الأبعاد" فى السينما ينسج الموضوعات المتكـررة الدالـة التصويرية. ووصول تكنولوجيا الصوت أفضت به إلى طرح مونتاج (رأسى) بين الصورة والصوت مما يخلق الوحدة الداخلية المحققة فى الدراما الموسـيقية عنـد فاجنر.

إن الحركة التعبيرية والمونتاج، وهى حجر الزاوية فى علم جمال أيزنشتين، يمكن أن نجد لها تحققا فى السينما على نحو لا يوجد فى أى فن آخر. ولقد ذهـب إلى أنه فى فيلم "ألكسندرنفسكى" (١٩٣٨) فإن المونتاج الرأسـى يظهـر الكـامن المستتر الدينامى الانفعالى فى الصورة والنوتة الموسيقية على الـسواء، ويكشـف التوقع التشويقى لقوات ألكسندر وهى تنتظر هجوم الفرسـان التيوتـونيين. وفـى بواكير رسالته الفنية كان قد اقترح أن "مونتاج التجاذب" الوارد فى فـيلم "الرجـل الحكيم" وتجميعه "للصدمات" المدركة حسيا يمكن أن يستثير انفعال الجماهير بالتالى يستثير تفكيرهم. وهو بعمله "أكتوبر" (١٩٢٨) فكر أنه مثل الـشعر ومثـل تيـار الشعور عند جويس. إن وضع اللقطات متجاورة يمكن أن يخلق ترابطات تصورية خالصة. وأشهر فقرة من "المونتاج العقلانى" فى فيلم "أكتوبر" الخطبة القصيرة عن الله والبلاد تستخدم الصور والعناوين لإظهار الغموض الذى يحيط بالدين والوطنية. ويؤمن أيزنشتين بأن المونتاج يمكن أن يسمح له بصناعة فيلم عـن كتـاب "رأس المال" لماركس.

وطوال حقبة الفيلم الصامت افترض أيزنشتين أن تجريبه الجمالى يمكـن أن يتناغم مع الدعاية التى عليها الدولة. وكل فيلم من أفلامه الصامتة يبدأ بفقـرة مـن لينين، وكل منها يصور لحظة أساسية فى أسطورة الصعود البولشفيكى: النضالات قبل الثورة "الإضراب"، وثورة ١٩٠٥ "المدرعة بوتومكين"، الانقلاب البولـشفيكى "أكتوبر" والسياسة الزراعية المعاصرة "القديم والجديد". والنجاح الكبير على نطـاق

العالم لفيلم "بوتومكين" كسب تعاطفا واحتراما للحكم السوفييتي. فمن ذلك الذى لا يتأثر بتصوير أيزنشتين الذى يصدم المشاهد للقوات القيصيرية وهى تذبح الأبرياء على سلالم الأوديسا؟ وبعد إقامة فى هيوليوود عام ١٩٣٠ وبعد محاولة لعمل فيلم مستقل فى المكسيك (١٩٣٠ – ١٩٣٢) عاد أيزنشتين إلى الاتحاد السوفيتي وقد وقع فى قبضة ستالين. وكانت صناعة السينما آخذة بمضاعفة تجارب المونتاج فى حقبة السينما الصامتة، وفى التو أصبح تصور (الواقعية الاشتراكية) هى السياسة الرسمية. وتدريس أيزنشتين فى أكاديمية الدولة للفيلم سمح له أن يستكشف طرقا للتوفيق بين اهتماماته والمعايير الجديدة، ولكن جهوده لتطبيق أفكاره عمليا فى "مرْج بيجن" (١٩٣٥ – ١٩٣٧) تعارضت وتوقف الفيلم.

وقد حقق أيزنشتين مزيدا من النجاح بفيلم "نفسكى" والذى تطابق مع النزعة الروسية عند ستالين، وأفاد كدعاية مؤقتة ضد الغزو الألمانى. وحصل أيزنشتين على وسام لينين. والجزء الأول من فيلم "إيفان الرهيب" أعلى من شأن مكانته. وقد شجع ستالين القراءة "التقدمية" لبعض القياصرة. وقد صور أيزنشتين بطله كحاكم حاسم يعتمد على روسيا موحدة.

لكن الجزء التالى من مشروع ثلاثية (إيفان) تعرّض لنزاع مع صنّاع السياسة. وإيفان، المتردد من قبل أعدائه يجرى الآن الحكم عليه بأنه "أشبه بهاملت". وقد قامت اللجنة المركزية بمنعه. ومن المحتمل أن هذا العمل كان جزءا من إعادة تأكيد عامة لسيطرة الحزب على الفنون، والتى كانت قد تمتعت بقدر من الحرية إبان الحرب. والهجوم على الجزء الثانى من (إيفان) دفع أيزنشتين الذى كانت صحته قد تدهورت من قبل إلى مزيد من العزلة. ومات عام ١٩٤٨ وقد أحاطت به سحابة من النقد لم تُرفع لمدة عقد من السنين. ومن السخرية أن أفلامه وكتاباته تحظى بتقدير فى الخارج أكثر مما تحظى به فى الاتحاد السوفييتى، ورغم أن شهرته قد تعرّضت للتدهور لفترة ظل أشهر من له تأثير فى الثقافة السينمائية السوفيتية.

ديفيد بورول

مختارات من الأفلام

Stachka (The Strike) (1925), Bronenosets Potemkin (The Battleship Potemkin) (1925), Oktyabr (October/ Ten Days that Shook the World) (1928), Staroe I novoe (The Old and the New), Generalnaya Liniya (The general line) (1929), Bezhin lug (Bezhin Meadow) (1935-7), Alexander Nevsky (1938), Ivan Grozny (Ivan The Terrible) Part) (1944), Ivan Grozny (Ivan the Terrible) Part II (1946).

المراجع

Bordwell, David (1993), The Cinema of Eisenstein.

Eisenstein, Sergei (1949), Film Form, Essays in Film Theory.

-(1992), Towards a Theory of Montage.

-(1988), Writings, 1922-34.

Leyda, Jaw, and Voynow, Zina (eds.) (1982), Eisenstein at Work.

Nizhny, Vladimir (1962), Lessons with Eisenstein.

Seton, Marie (1952), Sergel M. Eisenstein: A Biography.

السينما اليهودية فى أوروبا

بقلم: مارك ومالجورزاتا هندريكوفسكى



ما من بانوراما للسينما الأوروبية في بواكيرها يمكن لها أن تكتمل بدون ذكر الظاهرة الفريدة للسينما اليهودية التي تتخطى الحدود القومية. وهذه السينما اليهودية مستمدة من التراث المجاوز للأرض في الأدب والثقافة اليهوديين الأوروبيين المغروسين في اللغة اليهودية. واليهودية هي لغة لها قدرة تعبيرية فريدة وقد طورّت بشكل كبير اصطلاحاتها ومعجمها الفني، وقد أصبحت مع بداية القرن العشرين اللغة الأم لأكثر من عشرة ملايين يهودي يعيش معظمهم في وسط أوروبا وفي أوروبا الشرقية. ولكن – أيضا – كجزء من يهود الشتات في الولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك والأرجنتين وغيرها في العالم الجديد.

التراث الثقافي اليهودي

في جميع أنحاء شرق ووسط أوروبا كان للغة اليهودية أدب كامل النضج بالمقارنة مع الآداب القومية الأوروبية الأخرى. وعلى مدى أعمال الصفوة فإنها كانت تتوق إلى أن ترقى لمرتبة الأدب المعترف به. والنثر الأكثر شعبية كان أيضا مطبوعا في حلقات على شكل كتيبات رخيصة. والممثلون الرئيسيون للأدب اليهودي مع بداية القرن العشرين يضمون: أفروم جولدفادن أبا المسرح اليهودي ويانكيف جوردين وآن – سكاي (شلوم سانيفيل رابوريسورت) وبيتسخوك ليب بيريتس وشولم آش ويوسف أو باتوشو (يوسف ماير أو ياتوفسكي) وشولم أليخين (شولم رابينو فيتش)، وفي الأغلب بفضل أعمال هؤلاء المؤلفين فإنّ السينما اليهودية الوليدة التفتت إليها تستلهمها في سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠.

وللسينما اليهودية جذورها في الدراما والمسرح اليهوديين في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وهي تنبع من تراث احتفال البوريم اليهودي في فبراير أو مارس في ذكرى نجاة اليهود من مذبحة دبرها هامان وتجسّد عناصر

ما يسمى الرواية الشعبية. وفى عام ١٨٩٢ ظهرت الممثلة إستر روخل كامينسكا اليهودية إليانورا دوس، وقد ظهرت لأول مرة فى مسرح الدورادو فى وارسو. وفى عام ١٩١١ افتتحت ثلاثة مسارح يهودية فى تلك المدينة: مسرح جماعة كامينسكى الأدبية فى ديناسى ومسرح إليزيوم وأوربون، بينما بدأت جماعة ميليز المشهورة فى فيلنا (الآن فيلنيوس) على يد موردخ مازو فى عام ١٩١٦، وفى عام ١٩١٨ على الجانب الآخر من الأطلنطى أسس يانكيف (يعقوب) بن – أمى مع موريس شفارتس مسرح الفنون اليهودى الأكثر شهرة فى نيويورك.

والرصيد السابق من المسرحيات اليهودية يتألف من قصص توراتية وخرافات أسطورية أوروبية شرقية وعادات فولكلورية يهودية. وهناك مشاهد تولد هالة دينية تتخللها فى الأغلب رقصات وأغنيات وجوّها المتغير يعكس إحساسا دائما بالخوف، وتضم الدراما والتراجيديا مع مشاهد ميلودرامية مثيرة للدموع وفطنة شديدة تفجر الضحك الذى ينتاقل بالعدوى. وتدين العروض بطابعها المتفرد وتعبيراتها لما تأخذه (أحيانًا بشكل ساخر) من تراث الحاسدية، وهى مذهب يهودى قائم على التقوى والتصوف. والتمثيليات المسرحية والأفلام اليهودية لا يمكن فهمها فهما كاملا بدون الرجوع إلى الحاسدية الأوروبية الشرقية بما تمتاز به من نغمة صوفية وفلسفية خاصة، والاهتمام المتكرر بموضوعات التمرد الرومانسى الفردى للفرد وصراع التراث والتمثل.

الفيلم الصامت

منذ البداية والأفلام اليهودية قد تمتعت بشعبية كبيرة لا بالنسبة للجماهير اليهودية فحسب، بل بين المشاهدين من القوميات الأخرى بحثا عما هو مثير. وقد تم إنتاج هذه الأفلام فى بولندا وروسيا والنمسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا ورومانيا. وفى روسيا أنتجتها شركة اس مينتوس فى ريجا (لاتفيا) وشركة فيرراخ وميروجراف فى أوديسا؛ وعلى يد خاريتونوف وخانجونكوف وشركات باتيه للإنتاج فى موسكو وفى أماكن أخرى. لكن الفعالية كانت فى بولندا التى يتميز

اليهود فيها بصفة خاصة بشعور قوى بهويتهم القومية الخاصة ويقدر عددهم بحوالى ١٠% من السكان. وفى السنوات الأولى من هذا القرن نجد أن أكثر من ٨٠% لأكثر من ٢٠٠ ألف نسمة من السكان اليهود الأقوياء فى وارسو يتكلمون "اليهودية ويقرءون بها.

وفى بولندا حيث المركز الرئيسى للإنتاج السينمائى اليهودى كان فى وارسو، حيث بدأ فيلم "الجريمة المدمرة" (١٩١١) والدراما الأسرارية "الله والإنسان والشيطان" (١٩١٢) بينما فيلم "ميريل أفروس" (١٩١٢) أخرجه أندرزيج ماريك (ماريك أزنشتين أو أورنشتين) بطولة إستر روخل كامينسيكا وإدا كامينسكا، وقد قامت بدور الصبى شلوميل.

وفى عام ١٩١٣ كان هناك مشروع سينمائى يهودى جديد حى يسمى كوزمو فيلم تم تأسيسه فى وارسو على يد شموئيل جينزبرج وهنرايك فنكلشتين. وفى ١٩١٣ – ١٩١٤ أنتجت شركة كوزمو فيلم أفلاما سينمائية لأول شركة إنتاج وهى شركة سيلا، وقد أسسها موردوخ (موردكا) توبين. ومن بين الأفلام التى أنتجتها شركة سيلا قبل نشوب الحرب العالمية الأولى أربعة أعمال مقتبسة عن تمثيليات للكاتب المسرحى اليهودى البارز يانكيف (يعقوب) جوردين، وكان أولها فى عام ١٩١١ مع فيلم "الأب القاسى" وقام بالبطولة هرمان سييراكى ورينا جولشتين فى دور الابنة. وقامت شركة سيلا أيضا بأداء خدمات أعضاء أسرة كامينيسكى المسرحية. وقد أخرج أفروم يتسخوك كامينبسكى عن تمثيليات لجوردين: "الحب والموت أو الغريب" و"عقاب الرب" و"ابنة قائد جوقة التراتيل" و"دى شخايت" وصورة جديدة من "زوجة الأب" وكانت قد صورتها سينمائيا شركة سيلا قبل عامين. والفيلم الأخير قامت به شركة كوزمو فيلم مع كتابة باليهودية، وذلك قبل الغزو الألمانى لوارسو يوم ٥ أغسطس ١٩١٥ وهو فيلم "الابنة الضالة" عن تمثيلية لأفروم جولدفادن وبمشاركة إستر روخل كامينيسكا.

والموضوعات اليهودية جذبت أيضا انتباه صناع السينما فى ألمانيا قبل الحرب العالمية الأولى وأثناءها وفيلم "كول نيد" (١٩١٣) قائم على رواية قصيرة لفليكس سالتن، وأخرجه كارل فلهلم، وصممه هرمان وورم مع الممثل المشهور

رودلف شلد كروت فى دور البطولة. وفيلم "التذكرة الصفراء" (١٩١٨) تم إنتاجه لشركة أوفا فى وارسو المحتلة من إخراج فكتور جايستون مع الممثلة البولندية بولا نجرى فى الدور الرئيسى.

ولقد جرى إحياء الإنتاج الفطرى التلقائى. وهناك ثلاثة أفلام يهودية بـارزة تم إنتاجها فى بولندا فى سنوات ١٩٢٠ وهـى: "القَسَم" (١٩٢٤) مـن إخـراج ريجمونت توكوف، "واحد من ستة وثلاثين" (١٩٢٥) من إخراج هنريك سـزارو؛ "الغابات البولندية" (١٩٢٩) من إخراج يوناس توركاف، وهو اقتباس عن روايـة بنفس العنوان حققت أعلى مبيع من تأليف يوسف أوباتوشو مع ممثلـين بولنـديين ويهود يلعبون الأدوار. وهذا الفيلم مثل فيلم "القسم" يطرح المسألة الأساسـية عـن التغلغل اليهودى فى بولندا القرن التاسع عشر، ومشاركة من خلال البولنديين فـى تمرد يناير عام ١٨٦٣ ضد روسيا. واستمر إنتاج الأفلام اليهوديـة فـى الاتحـاد السوفييتى. وفيلم "الخط اليهودى" (١٩٢٥) لأكسندر جرانوفسكى قائم على مسلـسل قصصى شهير هو "مناحيم مندل" من تأليف شولم أليخيم، وتـم الفـيلم بمـشاركة ممثلين من مسرح هابيما والممثل اليهودى السوفيتى الكبير شلويم ميخويلس. وفيلم "النجوم الطوافة" (١٩٢٧) من إخراج جريجورى جريتشر تشريكوفر قـائم علـى قصة عن صبى يهودى يهرب من منزل والديه، وبعد سنوات يصبح عازف كمـان مشهورا، والقصة لأليخيم أيضا، وكتب السيناريو إسحاق بابل. وقد غير بابل قصة أليخيم تغييرا تاما لكى يجعلها مقبولة من الناحية الأيديولوجية – وهو جهد ثبت أنه كان عبثا تماما؛ حيث إن هذا الكاتب الكبير، والذى هو صديق وموضع ثقة سرجى أيزنشتين توفى أثناء حركات التطهير بعد هذا بقليل. كما أبدع جريتشر تـشريكوفر أيضا عددا من الأفلام اليهودية الأخرى بما فى ذلك "سكفوز سليزى" (١٩٢٨)، وقد تمتع هذا الفيلم بشهرة على نطاق العالم بعنوانه الأمريكـى "ضـحكة مـن خـلال الدموع".

السينما الناطقة

أدّى إدخال الصوت في بداية سنوات ١٩٣٠ إلى وجود فجوة قصيرة، لكن النصف الثاني من عقد السنين ثبت أنه العصر الذهبي للسينما اليهودية مع وجود حوار متزامن أصبح الآن قادرا على التقاط ثراء اللغة. وهناك شركتان بولنديتان متخصصتان في الأفلام اليهودية هما شركة جرين فيلم لصاحبها جوزيف جرين وشركة كينور لشاول ويتيسخوك جوسكايند. ولقد أبدع ألكسندرفورد أفلاما وثائقية خيالية مثل "صابرا هالوتزيم" (١٩٣٤) باشتراك ممثلين من المسرح اليهودي، وفيلم "نحن في طريقنا" (١٩٣٥). ولقد قام المنتج المغامر والمخرج جوزيف جرين (يوسف جنسبرج وهو مواطن من لودرى) مع تامرينا – برزيبيلسكي بإنتاج فيلم "يبدل مع صديقه فيدل" وموسيقى إبراهام الشتين وقامت بدور البطولة مولي بيكون. وفيلم "بوريم اللاعب" (١٩٣٧) مع ميريام كرسين وهيمي ياكوبسون. ولقد أخرج مع كونراد توم "الأم الصغيرة" (١٩٣٨) وبمشاركة مويل بيكون. ثم في ارتباط مع ليون تريستان أبدع فيلم "رسالة صغيرة إلى الأم" (١٩٣٨) مع لوسي وميشا جهرمان. والمخرج العبقري هنريك سزارو (سزابيرد) أعاد بالصوت فيلم "القسم" (١٩٣٧) مع زيجمونت توركاف في دور الينى إلياس، وبمشاركة جوقة الموسيقيين في الدير الكبير في وارسو. وفي عام ١٩٣٧ أخرج ليون يانوت فيلم "جولي الفقيرة" وبمشاركة ممثلين كوميديين يهوديين شهيرين هما شيمن (سزيمون) دزيجان وييسر ويل شوماخر. لكن الحادثة الفنية الأكثر أهمية في السينما اليهودية هي بحق فيلم "ديبرول" (١٩٣٧) عن تمثيلية "مواد بحثية عن الأعراق القديمة" لآن – سكاى وإخراج ميخال فاسزينسكى (ميشا وتشمسان). وفي هذه القصة القائمة على خرافة أسطورية قديمة عن الحب التعس نجد دارسا فقيرا للتلمود يكن الحسب لليا ابنة رجل غني، وقد برزت في المقدمة النزعة التصوفية في مذهب الحاسدية والرمزية بشكل كامل. وآخر فيلم يهودي تم إنتاجه في بولندا قبل نشوب الحرب العالمية الثانية هو فيلم "بدون وطن" (١٩٣٩) من إخراج ألكسندر مارتن (مارك

تنباتم، ولد في لودزى وهو لاجئ من ألمانيا فى عهد هتلر) عن تمثيلية من تسأليف يانكيف جوردين مع شمن دزيجان وبيسرويل شوماخر وآدم دومب وإدا كامينيسكا في أدوار البطولة.

وبالنسبة لحياة الجالية اليهودية الأوروبية فإنها ازدادت تعرضا للتهديد، ومركز الإنتاج السينمائى اليهودى انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث المهاجر النمساوى الأصل ادجارج. أولمر اشترك فى الفيلم الذى حقق نجاحا شعبيا "الحقول الخضراء" مع يانكيف بن – آمى. ورسالة أولمر الفنية المتنوعة والمتعددة (لقد كان مساعد ف. و. مورناو ولقد توجه إلى الولايات المتحدة الأمريكية لكى يصنع عددا من الأفلام فى هوليوود) قد برزت فى عدد من الأفلام اليهودية الأخرى بما فى ذلك فيلم "الحداد المغنى" (١٩٣٨) و"منظم المباريات الأمريكى" (١٩٤٠). وفيلم جوردين "ميريل أمزوس" أعيد إنتاجه على يد جوزيف بيرن فى ١٩٣٩. بينما اقتحم موريس شفارنس من مسرح الفنون اليهودى مجال السينما وأخرج ومثل "تفيردر مبلكهيكر" (١٩٣٩).

والمحرقة كان لها نصيب كبير لدى صناع الفيلم اليهودى فالمخرجان هنريك سزارو وماريك أرنشتين والممثلة كلارا سيجالوفيتش والممثل بيتسخوك سامبرج والممثلة دورا فاكل والممثل أبرام كورك وآخرون ماتوا فى المنفى فى وارسو. واستمر إنتاج الأفلام اليهودية بعد الحرب. ولكن بعد عاقبة الحرب للحل النهائى نجد أن الفن السينمائى اليهودى فى الماضى العظيم يفترض بُعْدا خاصا لقيمة فُقدت دون تعويض.

المراجع

Goldberg, Judith N. (1983), Laughter through Tears: The Yiddish Cinema.

Goldman, Eric A. (1988), Visions, Images and Dreams: Yiddish Film Past and Present.

Hoberman Jim (1991), Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds.

Shmeruk, Chone (1992), Historia literatury Jidise (A history of Yiddish literature).



اليابان: قبل زلزال كانتو الكبير

بقلم: هيروشي كوماتسو

إن أجهزة الصور المتحركة مثل جهاز أديسون كينتوسكوب، وجهاز لوميير سينما توجراف، وجهاز أديسون فيتاسكوب، وجهاز الفيتاسكوب الذى استنسخه لوبين عُرضت أولا فى اليابان فى النصف الأخير من عام ١٨٩٦. ومع خريف ١٨٩٧ نجد أن الكاميرا السينمائية البريطانية وهى جهاز باكستر ووراى سينما توجراف قد استوردها كوينشى المصور، وباستخدام هذه الكاميرات المستوردة تمكن المصورون الأوائل مثل شيرو أسانو وتسنكيتشى شيباتا وكانزو شيراى من تصوير مناظر الشوارع ورقصات فتيات الجيشا. ومع بواكير ١٨٩٨ – ١٨٩٩ كان اليابانيون يصنعون أفلاما قصيرة مستغلين تأثيرات الخدع السينمائية مثل فيلم "جيزو الشبح" (١٨٩٨)، "بعث جثة" (١٨٩٨). ومهما يكن الأمر مع بداية القرن العشرين لم تكن هناك صناعة سينمائية قائمة فى اليابان. وهيمنت الأفلام الفرنسية والأمريكية والبريطانية على السوق اليابانية.

وباتباع تراث عرض الفانوس السحرى، وهو ما يسمونه (أوتسوشى) كان يتم عرض الأفلام الأولى فى قاعات مختلفة أو قاعات متسأجرة أو المسارح العادية مع عروض فى وسائل الإعلام المختلفة. وكثير من الأفلام اليابانية الأولى سجلت مشاهد من مسرح الكابوكى: فى عام ١٨٩٩ "رؤية القبقاب القرمزى يولّى" و"اثنان عند معبد دوجو" وقد أبدعهما تسونكيتشى شيباتا، وقام تسونجى تسوتشيا بإبداع فيلم "الشبكة الطافية لصاحبها الغواص الصغير". وفيلم "موميجارى" وهو فيلم عن تمثيلية من نوع الكابولى يصور المرتلين الأسطوريين دانجور وإيتشيكاوا التاسع وكيكو جورو أوناى الخامس، وهو يتألف من ثلاث لقطات، ويظهر من قبل شكلا بدائيا للسرد السينمائى. وفيلم "اثنان عند معبد دوجو" كان أول فيلم ملون تم فى اليابان. وقد لونته شركة يوشيزاوا وهى تصنع جهاز الفانوس السحرى والشرائح الفيلمية. وقد أصبحت هذه الشركة واحدة من أوائل شركات الإنتاج السينمائية اليابانية. وعندما عُرض هذا الفيلم فى مسرح الكابوكى فى أغسطس ١٩٠٠ أبدع

راعى الفيلم أنموذجا بالحجم الطبيعى لأحد الأودية أمام شاشة مع بركة مليئة بالأسماك بين الصخور، وهناك نسيم بارد يتولد من مروحة كهربائية تلقى برذاذها على الجمهور. ومثل هذه المخترعات السينمائية الفائقة كانت ملمحا هاما للسينما اليابانية فى بواكيرها.

وبجانب مستودع كوينشى للتصوير يوجد مستودع أسانوما وشركاه ومستودع لتسورو لوتشى للتصوير، وقد تحول إلى الإنتاج السينمائى مع بداية القرن العشرين. ولكنه قد تحول بشكل مطلق إلى بيع الفيلم الخام والمعدات. وكانت الجماهير اليابانية متعطشة للموضوعات المحلية. ولكن حتى فى أواخر ١٩٠٤ لم تكن هناك شركات إنتاج لتلبية هذا الاحتياج. وشركة كوماتسو التى تأسست عام ١٩٠٣ أنتجت بعض موضوعاتها للمعارض السياحية فى الأقاليم، ولكن حتى شركة يوشيزاما – أكثر الشركات نشاطا – لم تنتج إلا الموضوعات الجديدة والمناظر الطبيعية ورقصات فتيات الجيشا، والأفلام الأجنبية خاصة من فرنسا ولازالت تهيمن على السوق.

وكان نشوب الحرب الروسية – اليابانية عام ١٩٠٥ هو الذى نشّط الإنتاج المحلى. وقد تم إرسال عدد من الصحفيين والمصورين إلى ميدان الحرب فى آسيا لكتابة تقارير عن القتال، ومن بينهم المصور السينمائى تونكيتشى شيباتا وكوزابورو فوجيجوارا بجانب الصور التى التقطها المصورون البريطانيون، وقد أصبحت شعبية للغاية فى اليابان. وشعبية أفلام الحرب أدت إلى إنتاج أفلام تسجيلية مفبركة يابانية الصنع. وفى نفس الإطار فى ١٩٠٥ – ١٩٠٦ تم عرض أفلام فرنسية هى "إعادة لأفلام الحرب" وهذه الأفلام التسجيلية التى تمت فبركتها عن الحرب الروسية – اليابانية جذبت انتباه الجماهير إلى الفروق بين الأفلام الروائية، وغير الروائية وهى فروق لم تكن منظورة فى صناعة السينما اليابانية حتى تلك اللحظة.

وحتى عام ١٩٠٨ لم يكن هناك أى أستوديو سينمائى فى اليابان، وكل الأفلام تم تصويرها فى الهواء الطلق، بما فى ذلك أفلام الكابوكى التى تقتضى

خلفيات مرسومة. وعلى أي حال فبغير زيارة أستوديو أديسون في الولايات المتحدة الأمريكية قام كينتشي كاوا يورا رئيس شركة يوشزاوا ببناء أستوديو زجاجي في ميجورو، طوكيو، واستكمل في يناير ١٩٠٨ وبعد هذا شيد باتيه أستوديو سينمائيا في أوكويو، طوكيو، وتبع هذا شركة يوكوتا في كيوتو، وبعد عام بدأت شركة فولوهودو الصناعة السينمائية في أستوديو هانا ميدرا، وهو أيضا في طوكيو. ومن عام ١٩٠٩ أمكن حينذاك لصناعة سينمائية نسقية وخاصة للأفلام الروائية أن تبدأ وهذه الشركات الأربع شكلت المجرى الرئيسي لذلك الإنتاج في السنوات الأولى.

وفي أكتوبر ١٩٠٣ تم تأسيس دور سينمائية في اليابان: "المسرح الكهربائي" في أساكوسا، طوكيو، ومن هذه النقطة تزايد عدد الدور السينمائية، وأخذت تحل تدريجيا محل قاعات موسيقى الفودفيل. ولقد طورت اليابان طريقة فريدة لعرض الأفلام مستعارة من تقاليد تمثليات الكابوكي المسرحية، وفن اللامسرح الذي تشتهر به اليابان، وقد دام هذا طوال حقبة السينما الصامتة. لقد قدموا (البنشي) وهو شخص يقوم بشرح الصورة السينمائية للجماهير، ويكون حاضرا في كل العروض. وفي الحقبة البدائية قدم اليابانيون الأفلام وحكوا خطوطها العريضة للجمهور قبل أن يبدأ العرض. ولكن لما أصبحت الأفلام أطول وأكثر تركيبا فإن (البنشي) كان يشرح المشاهد، ويلقي الحوار بمصاحبة موسيقى يابانية بينما الصور الصامتة تتألق على الشاشة. ونظام لاعب واحد أو أحيانا عدة لاعبين يسردون القصة من خارج الصورة السينمائية منع السينما اليابانية من التمثل الكامل للشكل الغربي للممارسة السينمائية. إن الوظيفة السردية للعناوين وتنظيم اللقطات مال إلى أن يكون مبسطا بقدر الإمكان لتأكيد مهارة (البنشي) في وصف التطور الروائي للفيلم، ومعنى المشهد، والجو، ومشاعر الشخصيات. ولقد كانت هناك عناوين ثانوية في الأفلام اليابانية حتى في أواخر سنوات ١٩١٠، وفي معظم الحالات لا تعمل إلا على أنها تعليق قصير على الصور عن كل فصل من فصول القصة. وبالمثل نجد أن هيمنة صوت (البنشي) تلزم استبعاد اللقطة القصيرة والسريعة للحركة من جانب الممثلين. ومع سنوات ١٩١٠ فإن شعبية (البنشي) أصبحت هائلة لدرجة أنهم قد مارسوا سلطة على الشكل النهائي للفيلم بمثل ما تفعل أي شركة إنتاج إن لم يكن أزيد.

وعلى أى حال لا يعنى هذا أن الأفلام اليابانية لم تأخذ بأى تأثيرات غربيـــة. فمع عام ١٩١٢ استلهمت شركة يوشيزاوا حيوية الأفلام الفرنسية التى تدفقت على السوق المحلية، وصنعت أفلاما درامية ذات موضوعات معاصرة (تُعــرف باســم شينبا) ونوعت الأجناس السينمائية مثل الكوميديا وأفلام الخدع السينمائية، والمشاهد الرائعة والفيلم السياحى مع مزيد من أفلام الكابوكى التقليدية. وعلى أى حال فــإن أوجه التشابه مع السينما الغربية كانت مصطنعة، واحتفظت الأفلام اليابانية بنكهــة فريدة طوال سنوات ١٩١٠ ووجود (البنشى) كراوٍ (خارج) الفيلم يعنى أن الغرض الأولى للإخراج فى السينما اليابانية كان يمثل تفاعلات داخلية للشخصيات وتغيرات فى المشاعر والحالة داخل كل مشهد، بدلا من تقديم إيهام قصة متطورة بنعومــة. وعلى أى حال كان هناك البعض ممّن حاولوا بالفعل أن يتمثلوا الأشكال السينمائية الغربية فى الفيلم اليابانى فى بواكيره. ففيلم "الكوكو – الشكل الجديد" (١٩٠٩) مــن إنتاج باتيه وإخراج شستسوا دافوجى جرى استخدام الارتداد إلى الماضــى. وفــيلم "خضرة الصنوبر" (١٩١١) من إنتاج يوشيزاوا استخدم فيلما داخل الفــيلم كــذروة للسرد. وعلى أى حال فحتى هذه الأعمال أخذت بالقاعدة المسرحية التقليدية وهــى أن دور المرأة يجب أن يلعبه (الأوياما) أى الممثل الذكر الخاص الذى يقوم دائمــا بأداء أدوار النساء. وحتى أوائل سنوات ١٩٢٠ كانت هناك قلّــة مــن الممــثلات السينمائيات اليابانيات؛ لأن الاعتقاد الذى كان سائدا هو أن الأنوثة يمكن أن يؤديها على نحو أكثر تأثيرا (الأوياما) وليس المرأة الحقيقية.

وفى عام ١٩١٢ عندما كانت شركات يوشيزاوا ويوكوتا وباتيه وفولوهــودو تستهدف احتكار السوق قامت شركة نبو كاتسو دوشاشين وشركاه (المعروفة باســم نيكاتسو) والتى بنت أستوديو موكوجيما فى طوكيو ببناء مدرسة الأفلام الجديــدة. وهذه الأفلام تتناول الموضوعات المعاصرة، وفى الأغلــب هــى مــستمدة مــن المسلسلات المنشورة فى الصحف أو الروايات الأجنبية وبأسلوب ميلودرامى. وفى كتوتو استخدموا أستوديو يوكوتا السابق وقدموا أفلام المدرســة القديمــة وأفــلام الساموراى مع خلفيات تاريخية. وبمجرد إنشاء نيكاتسو تشكلت أيضا عدة شركات غير احتكارية ومن بينها تنكاسو التى تأسست فى مارس ١٩١٤، وأصبحت أكبــر

منافس لشركة نيكاتسو. ولما اندمجت شركة فوكو هودو فى نيكاتسو اشترت حقوق شركة كيناماكلر التى يملكها تشارلز أوربان بغرض إنتاج أفلام ملونة لشركة أوربان. ولما أخذت شركة تنكاسو هذه الحقوق عملت على منافسة أفلام نيكاتسو. وشركة تنكاتسو التى حاكت نيكاتسو بإنتاج أفلام المدرسة القديمة والحديثة أنتجت أيضا (الدراما المسلسلة) للمشاهدين، والتى يصعب تقديمها حية مباشرة على المسرح. والحركة الحية والصور السينمائية يجرى تبادلها وفق موضة (المسلسلات). وبعد مشهد واحد يؤديه الممثلون على المسرح تهبط الشاشة. والمشهد الثانى يجرى عرضه عليها لعدة دقائق، ثم يقوم الممثلون بالتمثيل على خشبة المسرح ثانية. وكانت شركة تنكاتسو غير عادية فى استخدام الممثلات لهذه الأفلام مع بواكير عام ١٩١٤.

والتفرقة بين المدرسة القديمة والمدرسة الجديدة مستعارة من مفهوم الجنس الفنى الذى تأسس أساسا فى التمثيليات المسرحية فى حقبة فيجى. ولقد سميت المدرسة القديمة فى فترة متأخرة (فترة الدراما) جيدايجكى، وهى تتألف فى معظم الحالات من أفلام تصور المبارزة بالسيف حيث يظهر الناس فى زى تاريخى فى وسط فترات قبل عودة الميجى. والمدرسة الجديدة التى سُميت فيما بعد الدراما الحديثة تتألف من أفلام صُورت فى ظروف معاصرة. والمدرسة القديمة كانت تقوم دائما حول نجم ممتاز. وكان ماتسونوسوكى أونواى أشهر نجم فى شركة نيكاتسو بينما كان لدى شركة تنكاتسو الممثل المحبوب للغاية شيروجورو ساماموررا. وهكذا تأسست سينما النجوم أولا وقبل كل شيء مع حقبة الدراما فى اليابان وفى مثل هذه الأفلام كانت القصص المخزونة يجرى إنتاجها مرارا وتكرارا، ويلعبها الممثلون أنفسهم. وهذا التراث من التكرار أصبح مَعْلَمًا من أهم المعالم الخاصة فى تاريخ السينما اليابانية. ومثل هذه القصص على غرار قصة "الوكلاء السبعة والأربعون المخلصون" أنتجت عدة مرات واستمرت إعادة إنتاجها حتى يومنا هذا. ومع عام ١٩١٤ كانت هناك تسع شركات منتجة للفيلم فى اليابان. وأكبرها هى شركة نياتسو التى أنتجت ١٤ فيلما فى شهر من أستوديوهين تملكهما. ولشركة تنكاتسو أستوديوهات فى طوكيو وأوساكاو وأنتجت ١٥ فيلما فى شهر. وأقدم شركة وهى

شركة كوماتسواتى أنشئت فى عام ١٩٠٣ توقفت عن إنتاج الأفلام لفترة، لكن بدأت فى الإنتاج مرة أخرى فى أستوديو فى طوكيو عام ١٩١٣. وفى عام ١٩١٤ أنتجت هذه الشركة ستة أفلام فى شهر. وشركة ينبون كينتفون السريعة الزوال، أنتجت أفلاما ناطقة قليلة فى العام نفسه. وشركة طوكيو السينمائية وشركة نوروبونشى لانترن وسينما توجراف كانت تنتج أفلاما قليلة. وفى أوساكا كانت هناك بعض الشركات الصغيرة مثل شركة شيشيما فيلم، سوجيمو توفيلم، ياماتوأن – آى. ومع عام ١٩١٥ انضمت شركة م. كاشى فيلم التى استولت على شركة باتيه إلى تيكاتسو لاحتكار السوق قد تحطمت.

وفيلم شركة ماساو أونوى "ابنة الضابط" (١٩١٧) الذى أنتج فى شركة كوباياسى وشركاه التى تأسست حديثا مختلف تماما عن أفلام المدرسة التقليدية فى استخدام التقنيات الغربية. وهذا الفيلم المقتبس من الفيلم الألمانى "الغجرى" (١٩١٣) قد استلهم إخراجه الهادى المؤسلب، لكن ماساوانيوى استخدم الارتداد إلى الماضى، وهذا ليس واردا فى الفيلم الألمانى، كما استخدم اللقطات القريبة التى لم تكن معتادة فى السينما اليابانية فى ذلك الوقت. وفى الفترة التى كانت فيها الصورة الفيلمية تتشكل فى جانبها الأكبر كنوع التصوير لمهارات (البنشى) الصوتية. وآينوى أظهر معنى بلاغيا فى الصورة نفسها. وصورة جهاز العروس الذى يجرى نقله للاحتفال بالزفاف ينعكس على صفحة نهر، بينما تنتقل الكاميرا ببطء لالتقاط وجوه الناس فى داخل الصورة الفيلمية. ومثل هذا الإخراج الغربى كان نادرا فى السينما اليابانية حتى فى عام ١٩١٧ عندما استخدم آنيوى مرة أخرى اللقطات القريبة فى فيلمه التالى "العشب المسموم" (١٩١٧) ولكن فى معظم الأفلام اليابانية فى هذه الفترة حيث كان (الأوياما) لا يزال يلعب الأدوار النسائية فإن اللقطة القريبة (للمرأة) لم تكن مؤثرة.

ولقد كانت هناك محاولات جزئية وعَرَضية لإضفاء الطابع الغربى على السينما اليابانية حتى قبل عام ١٩١٠ فعلى سبيل المثال فى الأفلام الكوميدية لشركة بوشيزاوا التى تأثرت تأثرا بالغا بالسينما الفرنسية فإن الممثل الرئيسى كان مقلدا

لماكس ليندر. ولكن فى أواخر ١٩١٠ حاولت بعض الشركات أن تغيير التنظيم الشديد الصرامة للسينما اليابانية البدائية بمتابعة خط الواقع فى الغرب، وذلك بتجسيد البيئات الواقعية وتطوير اللقطة السريعة والابتعاد عن الموضوعات التقليدية. ولقد كانت هذه الفترة أيضا هى الفترة التى كان لدور المخرج فيها أهمية جديدة. وفى عام ١٩١٨ كان المخرجون من أمثال إيزوتانا كاوتاداشى أوجوتشى يحدثون تغييرات على الشكل المهيمن فى أفلام المدرسة الجديدة عند نيكاتاسو.

ورغم أنه لا يمكن تجنب الرصيد النمطى التقليدى بالكلية فى الدراما الحديثة، فإن أفلام المدرسة الجديدة لم تظهر طموحا فنيا أكبر وخاصة تلك التى جرى إنتاجها فى أستوديو موكوجيما لنيكاتاسو فى أواخر سنوات ١٩١٠. وفى الفنون اليابانية فيما بعد حقبة فيجى كان الطموح الفنى ذا أهمية قصوى لكى يكون مفهوما غربيا حتى إن قيمة الفن فى اليابان يمكن أن تزهو بمواجهة معايير الفن الغربى. إن إضفاء الطابع الغربى على الأسلوب كان فى الدراما الحديثة أسهل عما كان فى دراما الحقبة الخاصة بالفيلم الصامت، وهنا نجد أن التطورات قد حدثت.

وسيرورة إضفاء الطابع الغربى على السينما اليابانية، والتى تشمل استبعاد (الأوياما) لصالح الممثلات بدأ بشغف شديد فى أواخر ١٩١٠ وفى قمة هذا أفكار الناقد والصانع السينمائى الشاب كوريماسا كايريياما. لقد أكد كايريياما أن السينما اليابانية التى كانت قاصرة على تصوير شخوص صوت (البنشى) كان عليها أن تجد طريقة للسرد ليتشكل على نحو آلى مع الصورة الفيلمية، كما يشاهد فى الشكل المهيمن فى السينما الأوروبية والأمريكية. وفى عام ١٩١٨ عندما سمحت شركة تيكاتا نولابزوتانا كاوتاداسى أو جبوتشى بأن يصنعا أفلاما مصطبغة بالصبغة الغربية وفق هذا المبدأ نجد أن تنكاتسو الذى تقبل فكرة كايربياما عن "دراما الفيلم الخالصة" أتاح له الفرصة بعمل فيلمين: "احترام الحياة" و"امرأة فى أعماق الجبال" (وكلاهما فى عام ١٩١٨) وهذه الأفلام تمت فى أجواء غربية متخيلة مع تجنب السلوك الشديد البرمجة للممثلين المستخدمين فى السينما اليابانية التقليدية ولجأت إلى الواقعية التى كانت فى تعارض تام مع الأسلوب اليابانى السائد. ولقد كانت هذه هى الأفلام اليابانية الأولى التى تبنت المفاهيم الغربية للفن بشكل فعال، وإن كان بشكل مفرط فى السذاجة.

وببطء سارت الشركات السينمائية الأخرى فى هذا التيار مع بواكير سنوات ١٩٢٠ وأصبح الشكل التقليدى فى السينما اليابانية من سقط المتاع تمامًا. والفتـرة بين ١٩٢٠ والنصف الأول من عام ١٩٢٣ (قبل وقـوع زلـزال كـانتو الكبيـر مباشرة) شهدت تغيرا فى الشكل فى السينما اليابانية. لقد أصبحت المدرسة الجديدة قائمة كدراما حديثة، وأصبحت المدرسة القديمة هى حقبة الدراما. لقد كـان هنـاك تحول من الشكل المسرحى التقليدى إلى نظام الأستوديو والأسـلوب الـسينمائى وكذلك عملية الإنتاج باتباع الأنموذج الغربى. وأقدم شكل للسينما اليابانيـة الـذى يتجنب التغيرات السريعة للصور لا يستخدم العناوين الفرعية إلا لفصول القصة أو يستخدم الصور السينمائية للأقسام المنفصلة للتمثيلية المسرحية كما هو مشاهد فـى الدراما الحديثة. وحدث اضطرار إلى التغير فى هذه الحقبة حتى داخل الـشركات الأكثر محافظة مثل نيكاتاسو. لقد قاومت الشركة تمثل الشكل الغربـى وحاولـت المحافظة لفترة طويلة على التراث والتقاليد، ولكن أخيرا حتّمت مطالب الجمهـور المتغيرة تغيرا فى سياسة الشركة.

وفى هذه الفترة القصيرة أنتجت شركتان سريعتا الـزوال بعـض الأفـلام الهامة. وإحدى الشركتين هى شركة كوكاتسو التى ضمت شركة تنكاتسو فى عـام ١٩٢٠، وأتاحت لنوريما ياكابرييام الفرصة لعمل أفلام. وهذه الشركة لـم تكتـف بإنتاج أعمال دراما الحقبة من إخراج جيرو يوشينو، بل بدأت أيضا تستخدم وعلى نحو نشط فعال الممثلات مكان (الأوياما). ولقد أتاحت لبعض المخرجين التجريـب بعمل أفلام واقعية مثل فيلم "زهرة الكاميليا الشتوية" من إخـراج ريوهـا هاتاناكـا (١٩٢١) أو أفلام تستخدم أحيانا أوساطا تعبيرية. ومثال على هذا فيلم "على حافـة النور الروحى" من إخراج كيوماتسو هوسوياما (١٩٢٢).

ولقد تأسست شركة تايكاتسو لإنتاج أفلام ثقافية. وهذه الشركة على عكـس شركة نيكاتسو وكوكاتسو – لم تجذب الجمهور إليها بعمل أفلام عن المبارزة حسب المدرسة القديمة، ومع نجوم شعبيين، كما أن الشركة لم تكن مهتمة بالشكل الْمُقَـنَّن من قبل لأفلام المدرسة الجديدة. إن قصد شركة تاكاتسو هو إنتاج أفلام سـينمائية

يابانية تستلهم السينما الأوروبية والأمريكية من غير أن تحاكيها محاكاة مباشـــرة. ولهذا الغرض دعت الشركة جونيتشيا روتانيزاكى ليكون مستـــشارها، وكـــان أول الإنتاج "نادى الهواة" (١٩٢٠) حيث توجد عناصر السينما الأمريكيـــة – جماليـــات الحمامات، مشاهد المطاردة، الكوميديا الرخيصة – وتم تكييفهـــا مـــع الظـــروف اليابانية محققة دينامية بصرية غائبة عن الأفلام التقليدية الأخرى اليابانية فى هـــذه الفترة. وهنا كانت أول الأفلام المصطبغة بالصبغة الأمريكية التى يتم إنتاجها فـــى اليابان ومخرجها كوريهارا مثل "ليلة احتفال الدمى" (١٩٢١) و"دعـــارة الأفعـــى" (١٩٢١) فى شركة تايكاتسو التى توسعت بهذه الجماليات.

ولقد شهدت بواكير سنوات ١٩٢٠ أيضا تأسيس شركة شوتشيكو السينمائية، وهى شركة تخلّت عن صناعة الفيلم البدائية منذ البداية، وقدمت صيغا أمريكية فى الإخراج السينمائى. وقد استخدمت شركة شوتـــشيكو الممـــثلات اللـــواتى اتخـــذن التعبيرات الجميلة على الوجوه مما هو موجود فى الأفلام الأمريكية لكى تعبر عن التعقد السيكولوجى، وحاولت أن تبرز المزيد من الحركة الطبيعية للعالم اليـــومى. ولقد بَنَتْ شركة شوتشيكو أستوديو فى كاماتا، طوكيو، وبدأت فى التو فـــى إنتـــاج أفلام مصطبغة بالصبغة الأمريكية بناءً على توجيهات جورج تـــشايمان وهنـــرى كوتانى من أستوديوهات هوليوود. والميل إلى عرض العالم الخيالى الـــساذج كمـــا يشاهد فى أعمال كايرياما والرغبة الحارة لرفض الأسلوب التقليدى اليابانى همـــا علامتان على أفلام شوتسيكو والصبغة الأمريكية هاجمها النقاد فى البداية، لكن مثل هذا النقد توقف فى منتصف سنوات ١٩٢٠ عندما تمثلت السينما اليابانية ككل نظام الأستوديو القائم وفق الأنموذج الأمريكى.

وفى عام ١٩٢٠ كانت هذه المناهج الأمريكية فى صناعة الأفـــلام اليابانيـــة لاتزال تبدو غريبة بالنسبة للمشاهدين، لكن الموقف سرعان ما تغيّر والنسق تم نقله بإتقان فى خلال عام. وفى شركة شوتسيكو نجد كـــاورو أوســـاناى مبتـــدع عـــالم المسرح قد تحول إلى صناعة الأفلام، وكان الراعى للفيلم الثـــورى "نفـــس علـــى الطريق" من إخراج مينور وموراتا عام ١٩٢١ حيـــث التحـــرّق الـــشديد لرغبـــة

الأستوديو فى إنتاج جماليات يابانية جديدة. وفى هذا الفيلم تم سرد عدة قصص متوازية وهى ممارسة جديدة استلهامًا لفيلم د. و. جريفيث "التعصب" (١٩١٦) وفى هذه المرة نجد أنه حتى شركة نيكاتسو التى صنعت معظم الأفلام التقليدية لم تستطع أن تقاوم التيار. وفى يناير ١٩٢١ أنشأت الشركة قسما خاصا لصناعة الأفلام (الثقافية) وهيمن عليه المخرج إيروتاناكا الذى صنع ثلاثة أفلام فى تلك السنة: "قبل أن تشرق الشمس"، "أريج الليلك الأبيض"، "امرأة فى التيار". وبالنسبة لشركة نيكاتسو كانت هذه محاولات للابتداع. وقد عُرضت هذه الأفلام فى دور متخصصة لعرض الأفلام الأجنبية لجمهور مثقف. وعناوين مقدمة الفيلم كُتبت باللغتين اليابانية والإنجليزية. وقد استخدمت مدرسة الأفلام الجديدة عددا من (البنشى) والعناوين الفرعية، وإن كان هناك شعور تقليدى بأنهما تشوش تدفق الصورة الفيلمية، وعلى أى حال كان يسرد الأفلام الأجنبية (بنشى) واحد، ومن هنا أدخلت شركة تنكاتسو عناوين فرعية ثنائية اللغة فى هذه الأفلام (الثقافية) لتجنب مقاومة هواة الأفلام التقليدية وتأسيس وشيجة مع الأفلام الأجنبية المماثلة ذات العناوين.

ومع هذا، لما كان أسلوب التمثيل فى هذه الأفلام قد ظل تقليديا فإن محاولات الابتداع لم تكن ناجحة كلها، وخاصة فى وجه منافسة من شركة شوتشيكو. وأفلام تاناكا صورت بالفعل الممثلات فى شركة نيكاتسو الرئيسية؛ وهى آخر شركة سينمائية تكف عن استخدام الممثل لدور المرأة واستمرت فى صناعة أفلام مستعينة بهم فى عام ١٩٢٣.

وهكذا رغم هذا الانجراف العام نحو الأساليب السينمائية الغربية فإن الأشكال اليابانية التقليدية لم يجر التخلى عنها بالكلية. وفى الحقيقة فى عام ١٩٢٢ صنع إيزو تاناكا الفيلم الرائع (كويويا، محل الياقات) مستعينا بأوياما. وتاناكا على عكس المخرجين المعاصرين فى شركة شوتشيكو لم يتبع ببساطة التيارات السينمائية الأمريكية. وهذا الفيلم عن محل ياقات قديم هو محل كيوبا يجرى فيه وصف سقوط أسرة، وبالتالى يتضمن سقوط اليابان القديمة، وذلك من خلال مرور

أربعة فصول السنة. وتمايز الفصول في هذا الفيلم يتطابق مع الكلمات الواردة في الشعر الياباني التقليدي، والذى أضاف للخلفية الشعرية وجو العالم السفلي في طوكيو أجمل شكل للفن التقليدى الياباني يتحقق بالسينما حتّى اليوم. وهذا الفيلم لما كان واحدا من آخر أفلام شركة نيكاتسو التي تستخدم الأوياما، فإنه كان أغنية الأوزة الأخيرة عن القديم بالأسلوب القديم المتلاشى للسينما اليابانية. وشركة نيكاتسو دون أن تهدم مفاهيم الفيلم المحافظ كانت قادرة على الحفاظ على الجمال اللدن الياباني الخالص في هذه الرائعة. ومن أجل هذا الفيلم بنى تاناكا محل كيويا في أستوديو موكو جيما. ويمكن إزالة الجدران ذات القواطع الفاصلة حسب وضع الكاميرا، ومن أجل العرض الطبيعي لحركة الممثلين من غرفة إلى أخرى ومن الشرفة إلى الحديقة.

وبعد هذا كان على شركة نيكاتسو أن تصنع سلسلة من الأفلام الممتازة الصيغة. فقام تاناكا بعمل فيلم "رقصة الجمجمة" (١٩٢٣) مستخدما الممثلين والممثلات المنضمين والمنضمات لرابطة ممثلي المسرح. ويعد الفيلم تصويرا لنزعة الزهد عند كاهن بوذى، وطول الفيلم ١١ بكرة وكان شديد الطموح. وقد قارنه النقاد بالأعمال الأجنبية الكلاسيكية، وخاصة فيلم "الزوجات الحمقاوات" لشتروهيم. وأخيرا نالت الأفلام اليابانية التقدير على نفس المستوى مع الأفلام الأجنبية وخاصة الأمريكية منها. وكان كنسا كوسوزوكي – مع تاناكا – أول مخرج مؤلف في تاريخ السينما اليابانية. وبجانب هذين الاثنين ظهر مخرجون أصغر في هذه الفترة مثل أوسامو وأكاياما، وأصغر الجميع هو جنجي ميزوجوتشي وقد أضفى عليه الرعاية، وذلك في فيلم "حانوت كيويا". وأهم إنجازات الفيلم الياباني توجد في أعمال سوزوكي. وفي خلال فترة وجيزة من النشاط حقق فيلما مشابها للطليعة الأوروبية، وكان الرائد لتيار جديد تماما في صناعة الفيلم ظهر فجأة في أعقاب الزلزال. إن الأسلوب المفرط في التشاؤم ومحتوى أفلامه كانت تلقى استحسانا حارا من الجمهور الشاب في العصر. وفيلم "الفنانة الطوافة" (١٩٢٣) يصور حياتين متوازيتين لنفسين يائستين، رجل وامرأة لم يلتقيا إلا مصادفة في المشهد الأخير لينفصلا من جديد وكل يسلك طريقه المظلم. وفيلم

شيروهيميان "ألم الشهوة" (١٩٢٣) فيه نجد رجلا عجوزا تسلب عقله امرأة أصغر منه. والواقعية الشديدة جاءت في فيلم "كرْب إنسان" (١٩٢٣) حيث رفض سوزوكي السرد التقليدى وأظهر أيديولوجية بشأن التشاؤم في شكل جديد. والبكرة الأولى من الأربع بكرات التي يتكون منها الفيلم تظهر أشكال الوجود المُتَشَظّي لشخصيات متدنية في الحياة مختلفة: رجل عجوز في مسغبة، مجموعة من المومسات، صبية سيئة، عاهرات. وحياة هؤلاء القوم الفقراء التعيسي الحظ تتوازى معا بالصور المتألقة لقائمة رقص أرستقراطية. ويعقب هذا رجل فقير يتسلل إلى منزل رجل غني، ويُشاهَد رب هذا المنزل الذى أفلس فانتحر بعد أن قتل زوجته. والفيلم يصور الأحداث من حوالى الساعة العاشرة مساء إلى الساعة الثانية صباحا، حتى إن المَشَاهِد كلها قد صورت ليلا مع إخراج متجهم للشوارع الممطرة والمصابيح الغازية، والمياه الموحلة المتدفقة والمباني المتهدمة. وسوزوكي الذى يصر على الواقعية المفرطة جعل الممثل الذى يقوم بدور "الإنسان العجوز النحيل" يصوم ثلاثة أيام. والابتداعات الأخرى في فيلم "كرْب إنسان" تشمل لقطات قريبة متعددة والعناوين الفرعية الحوارية، وتركيب الفيلم السريع بشكل واضح. ولم يكن هذا هو المعيار المعتاد في اليابان حتى أواخر ١٩٢٠.

ومع عام ١٩٢٣ تم القضاء على الشكل الطويل الأمد من جهة من خلال تمثل السينما الأمريكية، ومن جهة أخرى من خلال استلهام الأشكال السينمائية الطليعية مثل التعبيرية الألمانية والانطباعية الفرنسية. ومع هذا فإن السينما اليابانية لم تكتف بالتمثل والمحاكاة. وعلى سبيل المثال فإن اللقطة المصورة من وجهة نظر كانت نادرة جدا في السينما اليابانية حتى في منتصف سنوات ١٩٢٠ وهذا ناجم عن أن السينما اليابانية اعتمدت على قوة التصوير السردى المشكل من صوت (البنشي) ومن التراث الممتد للحفاظ على مسافة بين الشيء وعدسات الكاميرا. والشكل العتيق للفن والثقافة السينمائيين لا يزال يمارس نفوذه على السينما اليابانية إلى ما بعد الفترة المبكرة.

المراجع

Anderson, Joseph L. and Richie, Donald (1982), The Japanese Film: Art and Industry.

Burch, Noel (1979), To the Distant Observer.

Nolletti, Arthur, Jr., and Desser, David (eds.) (1992), Reframing Japanese Cinema: Authorship, Genre and History.

Sato, Tadao, et al. (eds.) (1986), Koza Nihon Eiga. i and ii.

Tanaka, Junichiro (1975), Nihon Eiga Hattatsu Shi, I and ii.



دايسوكو آيتو
(١٨٩٨ – ١٩٨١)

إن دايسوكو آيتو الذى جرى نسيانه اليوم بشكل كبير كان يعد فى أواخر سنوات ١٩٢٠ وأوائل سنوات ١٩٣٠ من جانب الجماهير اليابانية والنقاد على السواء واحدا من المخرجين المبرزين اليابانيين. ومعظم أفلامه من تلك الحقبة لسوء الحظ قد فقدت الآن فيما عدا شذرات قليلة. والفيلم الذى نجا من الضياع بأعجوبة "اللص الفارس جيروكيتشى" (١٩٣١). وكل أفلامه الصامتة كانت معروفة بعد الحرب، ولكن حسب ما يتردد عن شهرتها. إلا أنه فى ديسمبر ١٩٩١ أعيد اكتشاف أعظم أعماله السينمائية الصامتة، وجانب من الجزء الثانى ومعظم الجزء الثالث من الثلاثية العظيمة "مذكرات رحلات تشوجى" (١٩٢٧) وأصبحت متاحة للجماهير الحديثة للاستمتاع بها.

لقد أبدع آتيو فيلمه الأول عام ١٩٢٤، وبعد ذلك عمل بشكل مستمر كمخرج حتى عام ١٩٧٠ لكن على أفلامه الصامتة تأسست شهرته. وفيما عدا فيلم أو فيلمين مثل "ملك الشطرنج" (١٩٤٨) من أفلامه الناطقة وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية فإن أفلامه لا تحظى بالتقدير. والسبب الرئيسى فى هذا هو أن النقاد قد مالوا إلى الحكم عليها (بالأحرى بمثل ما حدث فى حالة أبل جانس فى فرنسا) فى ضوء الذكرى الآفلة لأسلوبه الإبداعى فى السينما الصامتة. فالأسلوب الحيوى فى أفلامه فى سنوات ١٩٢٠ كان فريدا فى نوعه فى الحقيقة فى العالم. إن الكاميرا كانت تتجول فى كل اتجاه والانتحار الساموراى ينقذف فى الشاشة وصف من الفوانيس تحوم حول حلكة الليل البهيم وإيقاع الأفلام يصل إلى سرعة كبيرة عبر المونتاج المتسارع. والعناوين الفرعية التى تركز على الحوار تتزامن مع إيقاع الصور، وإيقاع الكلمات يستلهم الشعر اليابانى والأشكال الأخرى من السرد القصصى.

وفوق كل شيء فإن روح الرومانسية والانفعالية العاطفية والعدمية كتمرد يائس ضد القوة تسرى فى كل أفلام آيتو فى هذه الحقبة. لقد طرح دراما الحقبة إلى مستوى سينما الطليعة، بل حتى تنافس مع ما يسمى النزوع السينمائى (التعبير عن الأيديولوجيا البروليتارية). وبعض أعمال من دراما الحقبة تستمد مواردها من الروايات الألمانية أو الفرنسية. وهو فى مواضع أخرى يحاول بتكسرار أن يحطم الصيغ الثابتة لأفلام دراما الحقبة، بما فى ذلك محاولة استحضار صور مستلهمة موسيقى شوبان فى فيلم "الروح الشريرة" (١٩٢٧)، وفى بواكير ١٩٣٠ وهو مثل ألفريد هتشكوك جرب الصوت فى الفيلم. ففى أول أفلامه الناطقة "تانج – سازن" (١٩٣٣) قيّد عن عمد استخدام الحوار والصور واستخدم السيمفونية الناقصة لشوبيرت فى دراما الحقبة فى فيلم "رونين الملكى السابع والأربعون" (١٩٣٤).

ولقد رأى أيتو نفسه دائما فنانا ويحتوى عمله فى فترة السينما الناطقة نصيبه العادل من أفلام التسلية المتوسطة المنتجة وفق مطالب المنتجين. وعمله إبان الحرب مثل "كوراماتنجو" (١٩٤٢) أو "المهربون الدوليون" يقدّم تهربا من واقع الحرب، وكذلك تهربا من أفلام الدعاية.

ولقد عاد إلى مقدمة جبهة السينما اليابانية فى عام ١٩٤٨ برائعته الفيلمية "أوشو" ولكن باستبعاد أفلام قليلة مثل "المتآمر" (١٩٦١) يظل عمله بعد الحرب غير معترف به على نطاق كبير. ومن بين أفلامه الأقل شهرة "القبعة المزينة بالزهور الطائرة فوق الجبل" (١٩٤٩) وهو بدون شك ومن وجهة نظر حديثة عمل رائع على غرار فيلم "الوطن الأم البعيد النائى" (١٩٥٠) بتركيبه الفيلمى للصور والصوت بشكل متطابق واستخدام المونتاج الحافل بالاستعارة.

وطوال سنوات ١٩٥٠ وسنوات ١٩٦٠ أبدع آيتو أعمالا عديدة من دراما الحقبة واعتبر مخرج جنس سينمائى متفرد. وعمله السابق كصانع أفلام صامتة تحصد الجوائز قد جرى نسيانه على نحو ما جرى نسيان الأفلام نفسها. لكن الآن بدأت إعادة اكتشافه وتقييمه لسببين معا: أفلامه الصامتة الرائعة وروعة إخراجه فى أفلامه الناطقة.

هيروشى كوماتسو

مختارات من الأفلام

Jogashima (1924), Ikiryo (1927), Oatsurae Jirokichi goshi (1931), Tangesazen (1933): Chusingura (1934), Kokusai mitsuyudan (1944), Oosho (1948), Yama wo tobu hanagasa (1949), Harukanari haha no kuni (1950), Hangyakyji (1961).

تجربة السينما الصامتة:
الموسيقى والفيلم الصامت

بقلم: مارتن ماركس



إن الأفلام الصامتة كانت حدثا تكنولوجيا، وليس اختيارا جماليا. ولــو كــان أديسون والرواد الآخرون يملكون الوسيلة لكان من المحتمل أن تصبح الموســيقى جزءًا لا يتجزأ من صناعة السينما منذ البدايات الأولى. ولكن لأن مثل هذه الوسائل كانت قاصرة فإنه سرعان ما تطور على نحو سريع نمطٌ من الموسيقى المسرحية. والتنوع الواسع فى الأفلام وظروف العرض السينمائى فــى أوروبــا والولايــات المتحدة الأمريكية بين ١٨٩٥ وأواخر سنوات ١٩٢٠ أصبح يضاهيه مدى متــسع مماثل من الممارسة الموسيقية والمواد الموسيقية. ومع دخول الصوت المتزامن مع الصورة اختفى هذا التنوع وفقدت من الساحة تجربة ماضية شاملة. وعلى أى حال فمنذ سنوات ١٨٩٠ مع الاهتمام المتجدد بإحياء الأداء الصامت بدأ موسيقيو الأفلام والمؤرخون فى إعادة اكتشاف هذا الحقل، بل حتى لقــد وجــدوا أشــكالا جديــدة مصاحبة للفيلم الصامت.

الممارسة الموسيقية

لقد كانت للموسيقى فى السينما الصامتة أهمية ممتــدة بالنــسبة للنظريــات السينمائية، وجرى اقتراح عدد من التفسيرات لحسبان حضورها الحــق الــذى لا يمكن الاستغناء عنه والواضح منذ البداية. وقد مالت هذه التفسيرات إلــى التركيــز على الوظائف السيكولوجية – السمعية للموسيقى (وقد لخــصها تلخيــصا حــسنا جوربمان عام ١٩٨٧). ولم يحدث إلا مؤخرا أن شرع المؤرخــون فــى توجيــه الانتباه الشديد للسياق المسرحى للعروض السينمائية، وبصفة خاصة للــدين الــذى تدين به موسيقى الفيلم لأشكال من التراث العريق الممتد لموسيقى المسرح، وجرى تكييف هذا التراث قدر الضرورة ليلائم الوسيط الفنى الجديد.

وخذوا على سبيل المثال التنوع الملحوظ والفني فيما يسمى الموسيقى "العَرضية" التي تتم بالصدفة للتمثيليات المسرحية طوال القرن التاسع عشر (وهو تنوع يظل أكثر غنى إذا ما تطلّع المرء أكثر للماضي). فمن جهة هناك الأعمال العرضية الغنية لبيتهوفن ومندلسون وبيريه وجريج، وإن كانت بشكلها ليست نمطية، وثبت أنها مفيدة للغاية لمصاحبة الفيلم – أو على هذا النحو نفترض الأمر؛ نظرا لأن أجزاء من هذه الأعمال نُشرت على نحو متكرر في المختارات الموسيقية السينمائية وسُجلت في مدونات مجموعة (غالبا لمصاحبة مناظر غير مشابهة لسياقاتها الأصلية). ولكن معظم الموسيقى المسرحية كانت من عمل شخصيات ثانوية ممن يشبهون خلفاءهم في حقل الموسيقى السينمائية، وكان عليهم أن يواصلوا التأليف أو الترتيب أو قيادة الفرق أو أن يرتجلوا قطعا موسيقية يوظفونها – "ميلودرامات"، "متسارعات"، "مثيرات" وما إلى ذلك بنْت اللحظة للعرض السريع الواحد تلو الآخر.

والقليل نسبيا من هذه الموسيقى هو المعروف اليوم، (مثل مجموعة الأمثلة في الحقبة الفيكتورية التي نشرها ماير وسكوت) ولكن على أنها تحمل تشابها عائليا قويا مع الموسيقى "الجديدة" على نحو ما تتبدّى، والتي نشرت فيما بعد في مختارات موسيقية سينمائية. وهكذا نجد أن الممارسين للموسيقى العرضية قد قدّموا خرافة أسطورية ثلاثية عن المخزون من الموسيقى السابقة والطرز الأسلوبية والطرق العاملة على غرار ما فعله المختصون في الأجناس الفنية الخالصة للباليه والتمثيل الصامت. وهذه الأجناس الفنية الأخيرة أحيانا ما تقترب للغاية من توقع المقتضيات الخاصة للقطع الموسيقية للأفلام الصامتة نظرا لخلو الأفلام من الحديث واحتياجها للموسيقى ذات الصلة. وبعضها يتأليف من أشكال مغلقة ملائمة لتصميم الرقصات، وبعضها له نهاية مفتوحة ومتجزئة مقصود بها أن تعكس أصغر تفاصيل الحركة المسرحية.

وبتناقض ظاهرى نجد أن الجنس المسرحى – وربما مع أكبر تـأثير علـى الموسيقى السينمائية – هو الجنس الفنى الذى كانت وشائجه هى الأضعف ألا وهو الأوبرا. فالترتيبات الخاصة بالآلات الموسيقية لعديد من مئات الأعمـال الـشعبية (الإيطالية والفرنسية والألمانية والإنجليزية) قد جرى اقتضاؤها فى شرائط الفـيلم الصامت فى سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠، زيادة على ذلك نجد أنه فـى ذلـك الوقت كان تطوير فاجنر للتناول السيمفونى (الأوركسترا تقدم تعليقـا متواصـلا) يتميز باستخدام الموضوعات الرمزيـة والتحـولات الطويلـة المـدى المتعلقـة بالموضوعات والألوان النغمية الوفيرة والتناغمات الرومانسية قد حظيت بإعجـاب شديد حتى إن كثيرا من كبار المؤلفين الموسيقيين للسينما قد ألفوا مقطوعات (بمـا فى ذلك جوزيف كارل بريل، جوتفريت هيرتز، ووريتمر ويلسون، وكلهم سـوف نناقشهم فى نهاية هذا الفصل) وقد أقرُّوا صراحة بتأثيره أو أنهم ضمنيا قـد قلـدوا أسلوبه فيما عدا النتائج الفاجنرية. وما هو صـادق بالنـسبة لـسوابق الموسـيقى السينمائية المصاحبة للأفلام الصامتة كان من عدة نواحٍ إنما يصدق أيـضا علـى الصورة الشعبية للارتجال المفرد على البيانو (بشكل سيئ على نحو عتيق خـارج عن النغم) لما يبدو على الشاشة هو فحسب أصغر جزء لبانوراما أعرض وأسطع. ويقال إن القطع الموسيقية تقع فى أربعة أنواع مميزة تتحدد بشكل كبير وفق الطول والوسط المسرحى.

١. أوركسترا الفودفيل فى الصالات الموسيقية، وكانت تصاحب الأفلام وهى تُشاهد على أنها جزء من العروض المتنوعة أيـام الـسنوات الأولى (منتصف سنوات ١٨٩٠ وأوائل سنوات ١٩٠٠) وهناك قدر كبير من البنية على الفكرة الذاهبة إلى أن الموسيقى التـى عُزفـت أثناء مثل هذه العروض قد أُعِدَّ لها إعدادًا جيدا شأن الإعداد الجيـد لكل أجزاء العرض الأخرى.

٢. عندما انتقلت الأفلام إلى دور عرض خاصـة بهـا (دور عـرض سينمائية التذكرة توازى مليمين إلخ بدءا من حوالى ١٩٠٥) جـاءت

الموسيقى أساسا معزوفة على البيانو أو المعدات المماثلة الميكانيكية. وهذه المرحلة تحدّد بداية الموسيقى السينمائية كمهنة متميزة، ولكن كثيرا من أصحاب دور العرض ظلوا لفترة يهملون النهاية الموسيقية لعملياتهم؛ فبعض آلات البيانو (كانت) عتيقة لا تبرز النغم، وبعض المؤدين كانوا غير مهرة بالمرة، زيادة على ذلك فإن الدوريات التجارية كانت تذكر بانتظام دور عرض معينة تعرض الموسيقى موجهة المدح أكثر مما توجه القدح. وأهمية الموسيقى حتى فى هذه الأماكن المتواضعة تخضع للعادة المنتشرة عن برامج الغناء مع (أغنيات مصورة) (كما فى دور مسرحية صغيرة تقدم الفودفيل).

٣. من حوالى ١٩١٠ اتجهت دور العرض إلى أن يتم بناؤها بوسائل سهلة أكبر وأكثر تأثيرا وزادت من الميزانيات المخصصة للموسيقى. والفرقة تجمع أى ثلاثة عازفين (تضم آلة غنائية وبيانو وطبلة) وقد يمتد العدد إلى خمسة عشر عازفا، وهذا أصبح أمرا شائعا. وتوافق هذا التطور مع تغييرات جذرية فى الإنتاج السينمائى والتوزيع السينمائى، وكذلك طول وطبيعة الأفلام المفردة وأدى هذا إلى سوق متنام للترتيبات الموسيقية الملائمة للعزف فى الأفلام. ولهذا من عام ١٩١٠ فصاعدًا كان هناك ازدهار للمعزوفات الموسيقية السينمائية واستمر هذا حتى نهاية الحقبة.

٤. المرحلة النهائية هى مرحلة "الدور" السينمائية الضخمة التى بنيت فى أواخر سنوات ١٩١٠ و١٩٢٠، وفى هذه الدور يسمع المرء أورغونات المسرح (وهى أقدم النماذج التى ترجع إلى حوالى عام ١٩١٢، ولكن أصبحت أكثر أهمية وتأثيرا بعد هذا بعقد من السنين)، مع مشاركة أضواء المسرح وبأوركسترات كبيرة ولها قادة عظام وبعضهم أصبحوا دائمين كمؤلفين موسيقيين للأفلام (من

هؤلاء وليم أكست وجيوسبى تبشى وكارلى إليانور ولـويس ليفـى وهانس ماى وأرنوزابى وهوجو ريزنفيلد ومارك رولاند وآخرون). وعلى الأقل فإن إحدى هذه الدور التى تشبه القصور يمكن أن توجد فى كل مدينة حتى ذات الحجم المعتدل بينما المراكز العالمية مثـل نيويورك ولندن وبرلين بها العديد من هذه الدور. والعروض تصبح سخية وهى تخلط الافتتاحيات فى الكونـشرتات ونجـوم الفودفيـل والمؤدين الكلاسيكيين والمسرحيات الهزلية الصغيرة المقصود بهـا أن تكون مقدمات للأفلام الفعلية، وهذه الأخرى ثـرة فـى تنوعهـا وتشمل الرسوم المتحركة وأفلام الرحلات والفيلم الروائى الرئيسى.

والأعمال المصاحبة متنوعة تنوع الموسيقيين الذين يعزفونها، لكن الظروف كانت تضغط فى اتجاه وسط الطيف – بين الارتجال فى طرف والقطـع الأصـيلة الكاملة فى الطرف الآخر. ويمكن للوحة المفـاتيح الموسـيقية المفـردة أن تتـيح الارتجال والتلاعب والتعبير بالإيقاع على ما ليس ممكنا بالنسبة لمجموعـة مـن المجموعات، لكن كيف الارتجال معرض للإفلاس، فمخزون العازف المفرد مـن الأقطار يجرى استنفاده عندما يُعزف للأفلام الجديدة يوما بعد يوم. (زيادة على ذلك فإن الارتجال يمكن أن يكون خطرا عندما لا يجرى عزف شىء لما سـيأتى بعـد ذلك فى الفيلم). ومن جهة أخرى فإن القطع الموسيقية الأصيلة الكاملة لم تكن بكل بساطة عملية أو أمرًا سهلاً؛ فقد كانت هناك حالات من السنوات المبكرة جدا، لكن معظم الأفلام عمرها قصير جدا، ونظام التوزيع كان دائـم التـأرجح والمـؤدون متنوعون للغاية وغير متساويين فى الألمعية لتبرير القطع الموسيقية التـى سـيتم تسويقها.

ولما كان معظم القطع الموسيقية المفردة، وكل القطع الموسيقية المجموعـة يحتاج إلى شىء مكتوب من التمثيلية فإن الحل العملى هو الاعتماد علـى أشـكال خليط من الموسيقى المجمعة/ المؤلفة، وكثير منها جـاهز أو مـألوف للمـؤدين. والقطع الموسيقية المجمعة للأفلام الروائية أصبحت هى التراث العظيم لموسـيقى

الأفلام وخاصة بعد ظهور القطعة الموسيقية لبريل من أجل فيلم "مولد أمة" (١٩١٥). وموسيقى بريل بعد أن تقوم الأوركسترات بعزفها تمشيا مع الفيلم تتاح للمسارح فى نسخ مكتوبة مع وجود سياسة (نشر) للموسيقى للتوزيع مع الفيلم المخصص قد تبناها لكثير من أبرز الأفلام الأمريكية التالية. والقطع الموسيقية تظل لعدد كبير من هذه الأفلام بما فى ذلك "صيحة معركة السلام" (ج. ستيوارت بلاكتون، ١٩١٥؛ اس. ل. روتابفل مع إيفان روديسيل مع (س. م. برج)، "المرأة جوان" (١٩١٦) سيسيل ب دى ميل"، وليم فورت، "الحضارة" (١٩١٧) توماس إنس، فكتور شرتزينجر "أين ينتهى الرصيف" (١٩٢٢) ركس إنجرم، لوز، "الاستعراض العظيم" (١٩٢٥) فيدور، آكست وديفيد مندوزا "السضيف الجميل" (١٩٢٦) هربرت برينون، رينر يتفيلد، "الأجنبى" (١٩٢٧) وليم ولمان، ج. اس. زمكنيك؛ وأربعة أفلام لجريفيث: "قلوب العالم" (١٩١٧) الياتور، "المسألة الكبرى" (١٩١٩) بسك، "الزهور المحطمة" (١٩١٩) لويس جوتشوك، "الطريق المتجه شرقا" (١٩٢٠) لويس سيلفرز ووليم ف. بيترز. وفى الحقيقة سوّق جريفيث قطعا موسيقية يكاد يكون لكل أفلامه الروائية الصامتة بدءا من "مولد أمة" فصاعدًا (طالما يسمح تمويله بذلك)، لكن عددا محدودا من مخرجى هوليوود أو من المنتجين أظهروا اهتماما مماثلا بالموسيقى. وغالبية الأفلام الروائية لم تكن تزود بالقطع الموسيقية للتوزيع، وبدلا من هذا يُترك المؤدون ليخترعوا القطع الموسيقية المصاحبة لأفلامهم، وقد حصلوا على معاونة من قوائم القطع الموسيقية والمصاحبة للأفلام ومن المختارات ومن الكتالوجات.

المواد الموسيقية

إنّ أول وأكثر المساعدات براعة للمؤدين هى ما أُطلق عليه قوائم الموسيقى المصاحبة للأفلام، أى القوائم الموجزة الخاصة بالقطع الموسيقية النوعية وأنماط الموسيقى التى تصاحب أفلاما بعينها. وفى البداية فإن هذه القوائم كانت فجّة نسبيا، وربما ليس كلها مما يعتمد عليه، ولكنها مثل المعاونات الأخرى أصبحت أكثر

ملاءمة وتعقيدا أو أكثر قيمة من الناحية التجارية بشكل مضطرد إبان النصف الثانى من حقبة الأفلام الصامتة وهى تعكس تغيرات فى السينما نفسها. ومما هو مثير ومهم أن نقارن القوائم الموسيقية المجهولة مع فيلم "فرانكنشتين" (١٩١٠) وهو بكرة واحدة من إنتاج شركة أديسون و"قائمة الموسيقى المهتمة بالموضوع" من إعداد جيمز س. برادفورد للفيلم الروائى المحبوب لبول لينى وهو "القطة والعصفور" (١٩٢٧) فالموسيقى الأولى هى عينة نمطية من السلسلة الرائدة المنشورة بين ١٩٠٩ و١٩١٢ من الطبعة الأمريكية من "كاميرا أديسون لتصوير الأشياء المتحركة" وهى لا تقدم سوى مجرد تخطيط للغاية لموسيقى مصاحبة تضم ١٤ قائمة تبدأ على النحو التالى:

عند الافتتاحية: ببطء معتدل – "ثم سيجرى تذكرك".

حتى معمل فرانكنشتين: باعتدال – اللحن فى ف.

إلى أن يتشكل الوحش: زيادة الاستثارة.

حتى يظهر الوحش على السرير: موسيقى درامية.

إلى أن يلتقى الأب والبنت فى غرفة الجلوس: باعتدال.

إلى أن يعود فرانكنشتين إلى المنزل: "آنى لورى" إلخ.

وبتناقض حاد فإن القائمة الموسيقية (للعصفور) قد صدرت كراسة فى ثمانى صفحات بغلاف ملون (وواضح أنه إصدار استثنائى). ويتم نطق ٦٦ قائمة واضحة مع استخدام ٣٦ قطعة موسيقية لأكثر من عشرين مؤلفا موسيقيا. وهو يحتوى أيضا على وجه الغلاف وعلى خلفيته وصفا تفصيليا للموضوعات التى تتردد فى القطعة الموسيقية، "مع مقترحات للعزف"، قائمةً قائمة.

والاختلافات هامة، لكن هى نقطة رئيسية فى التشابه: كلا القائمتين تصور رائع للرصيد الموسيقى فى القرن التاسع عشر بالنسبة للمناظر الهامة. وفى فيلم "فرانكنشتين" فإن "الموسيقى الدرامية" من موسيقى فبر يجرى ترديدها خمس مرات

(هناك قوائم غامضة فى الحقيقة يحتمل أن تدل على مقتطفات هائلة مـن افتتاحيـة "منظر الوادى" لفولف لكى يجرى تقديمها من غير قيد) أينما يظهر الوحش. وفـى فيلم "العصفور" فإن بداية السيمفونية (الناقصة) لـشوبيرت تُعـزف أربـع مـرات وتتجسد على أنها "موضوع الأم". (وكما يقول برادفورد فإن الموسيقى تدل علـى "عدم اليقين والمواقف الشائكة لهذه المرأة التى هى ليست موضـع ثقـة"). وكـلا القطعتين تخلطان أجزاءهما الكلاسيكية مع الأجزاء ذات الأساليب المختلفة الأكثـر خفة. وفيلم (فرانكنشتين) يتضمن مقطوعة موسيقية أوركـسترالية عاطفيـة مـن موسيقى الصالون وأغنية عتيقةً يتغنى بها فى الحفلات ("لحن فى ف." لروبنشتين، آنى لورى). وفيلم (العصفور) يجمع عديدا من الموسيقى الغامضة الكوميدية وقطعا شعبية حديثة، وكلها ملائمة للهجة الفيلم الجاذبية. ومثل الأشياء الخليط كانت هـى المعيار رغم أن برادفورد يذهب إلى أن موسيقاه المقترحة تقدم ("تسلـسلا كـاملا للتغيرات الصوتية من اختيار إلى آخر")، فقد كان يُنظر إليها علـى أنهـا أنـسب طريقة لمتابعة الأفلام. ويجد المرء النوع نفسه الغريب الخليط الفعّال وظيفيا داخل مختارات وقوائم الحقبة.

ومع سنوات ١٩٢٠ فإن المواد الأخيرة أصبحت متطـورة تطـور القـوائم الموسيقية (التى استمدت منها – كما فى حالة برادفـورد – الكثيـر للغايـة مـن الرصيد)، بعد بدايات متواضعة مماثلة. والمختارات الأولى كانـت تتـشكل مـن مقطوعات للبيانو ليست صعبة للغاية وعادة ما تمتد إلى ما لا يتعدّى صفحة واحدة، كما فى مجموعات زامكنيك وموسيقى الصور المتحركة لسام فوكس (٧٠ قطعـة موسيقية أصيلة فى ثلاثة مجلدات، ١٩١٣ و١٩١٤؛ ومجلد رابع ظهر عام ١٩٢٣) و"ألبوم ويتمارك للصور المتحركة" (مجموعة مـن ١٠١ قطعـة سـبق نـشرها، ١٩١٣). ومدى الكتالوجات إما أنه موجود أو مفقود، رغم أنه كان يوجـد تأكيـد متكرر على الموسيقى "للمناظر الوطنية" ومجموعات متعلقة بالأجناس والـشعوب (وخاصة الأغنيات الوطنية والقطع الموسيقية المثيرة "الهندية" أو "الـشرقية") مـع أنواع أساسية (كوميدية، أسرارية، مثيرة للشفقة، إلخ) وأنماط من العمل والحركـة (الجنازة، الجرى بعجلة، العاصفة، حفل زفاف إلخ). والمختارات المتـأخرة قُـصد

بها أن تكون أكثر استيعابا وأكثر نسقية. فعلى سبيل المثال فإن مجلدين فقط من ١٤ مجلدا لسلسلة هولكس للتصوير السينمائى (١٩٢٢ – ١٩٢٧) يحتويان على نصف دستة من القطع الموسيقية المتوسطة، وكل منها من جانب مؤلف موسيقى إنجليزى مختلف، وكل مجلد – كما كان هو النمط السائد آنذاك – يمكن أن يرد فى ألبوم للبيانو أو فى ترتيبات للأوركسترا الصغير أو الكامل.

والكتاب المفرد الأكثر أهمية لموسيقى البيانو – على أى حال – هو كتاب أرنورابى "أنماط الفيلم" (١٩٢٤) والذى يحتوى على ٣٧٠ مقطوعة وعدد كبير منها صعب للغاية يرد فى فهرسة تحت ٥٣ عنوانا. وهذه العناوين فى طبعة فريدة قد وردت بالأبجدية على هامش كل صفحة لتسهيل "الرجوع السريع"، لكن محتويات الكتاب متسعة للغاية مما يجعل هذا الفهرس لا يؤدى سوى توجيه عازفى البيانو فى الاتجاه الصحيح. ومجموعة القطع الموسيقية "القومية" وحدها تمتد إلى أكثر من ١٥٠ صفحة بدءًا بالولايات المتحدة الأمريكية (حيث يوجد أطول فصل ثانوى، ويشمل الترانيم الوطنية وأغنيات كليات الجامعات، وأغنيات الأعياد المسيحية)، ثم ينطلق بشكل أبجدى من الأرجنتين إلى ويلز، مع وجود تنسيق للأناشيد الدينية والرقصات والأغنيات التقليدية. وقد اتّبع رابى هذا فى السنة التالية مع "موسوعة الموسيقى الخاصة بالأفلام" وهى موجهة لمخرجى المجموعات. والكتاب يقدم أكثر من ٥٠٠٠ عنوان للترتيبات المنشورة تحت ٥٠٠ عنوان رئيسى بالإضافة إلى قدر كبير متاح للأعداد الإضافية حتى يمكن إضافتها للقوائم، مع السماح لكل دار سينمائية أن تبنى مكتبتها الموسيقية الخاصة بها (فى السنوات الأخيرة بعض هذه المكتبات – على سبيل المثال مجموعة بالابان وكاتز فى شيكاغو ومكتبة بارامونت فى أوكلاند – قد أصبحت سليمة ورغم أن كلا منهما قد جرى تنظيمها بشكل مختلف فإنها جميعا تتجه إلى اتباع نظام مماثل لنظام رابى). وبالنسبة لمجموعة الرصيد السابق فإن (الموسوعة) فريدة لا يسبقها سوى فهرس الموضوعات فى "المجموعة اليدوية لموسيقى الأفلام" (١٩٢٧) لهانس اردمان وجويسيبى بيكى، والتى تقع فى مجلدين وهى آخر وأقيم المصادر لهذه الحقبة الزمنية.

ومع منتصف سنوات ١٩٢٠ فإن مدى منشورات الموسيقى السينمائية يشمل عشرات الآلاف من القطع الموسيقية بعضها إعادة ترتيب لمادة سبق وجودها، وبعضها مؤلفة جديدة لمصاحبة الفيلم، وبعضها جديد اسما، ولكن واضح أنها قائمة على الموضوعات الموجودة. والموسيقى سواء كانت جديدة أو قديمة كان يجرى فهرستها حينئذ وفق الغرض الذى يمكن أن تفيد فيه فى مصاحبة الفيلم. وقد يبدو أن هناك قطعا موسيقية تكون ملائمة لأكثر من سياق أو على الأقل يمكن إحداث هذا بتغير أسلوب الأداء بصرف النظر عن كيف حدث. وتحتوى مختارات رابى على مادة تسمى "المثيرة رقم ٣" من تأليف أوتولانجى وواضح أن عمله وفق أنموذج "ارلكونج" لشوبيرت. وتوصف القطعة الموسيقية بأنها "ملائمة للمناظر المخيفة أو الشيطانية والسحرة، إلخ" لكن رابى يفهرسها تحت اسم (المعركة). وفى مكان آخر فى المختارات تأتى بشكل أكثر التباسا، فإن البداية الفعلية لأغنية شوبيرت تصنف على أنها "الموسيقى الغامضة" (رغم إيقاعها الذى تتميز به وهو "السرعة"). وكلما زادت الذخيرة السابقة تمعنا تظل كما هى أساسا وقد أملتها الاقتضاءات الترتيبية. وكان من المتوقع بالنسبة لمعظم القطع الموسيقية أن توصل رسائلها الجوهرية داخل مسافة محاطة بقيود قليلة، وفى الغالب كان يجب تحطيمها من أجل القائمة التالية. (فى قائمة برادفور فإن أقصر البنود الموسيقية تتوقف بثلاثين ثانية، وأطولها ثلاث دقائق). وفى ظل هذه الظروف كان هناك شك فى وجود تنوع أسلوبى كبير جدا، لكن الأكليشيهات لم يكن هناك شك فيها (وهى تجعل الموسيقى أسهل فى عزفها)، زيادة على ذلك فإن الموسيقى الشعبية (أشبه بالنص الذى يصاحبها أحيانا) يمكن تقديرها تقديرا شديدا لقوته التلميحية حتى لو كانت المرجعية غير دقيقة.

وهناك اعتبارات مماثلة تنطبق عند تقييم القطع الموسيقية المجمعة. ولما كانت مختلطة فى ذخيرتها كقوائم موسيقية فإن كثيرا منها يجرى إدراجها فى أنماط، وواضح أن هذا يتم كيفما اتفق، وكلها معرضة للتغير بشكل كبير من الأداء إلى التنفيذ. وعلى أى حال ففى حالات عديدة نجد أن كلا من الانتقاء والتزامن للموسيقى قد جرى التخطيط لهما بعناية وأفضيا إلى نتائج تعلو المعيار. ويمكن الاستفادة من ثلاثة أمثلة لتصوير مدى الإمكانيات، وهى تتحدد بأنماط الأفلام وظروف الإنتاج/ التوزيع:

١. موسيقى والترس سيمون لفيلم كالم عام ١٩١٢ "المدرعة الحليفة"؛ وهي تضم قطعة موسيقية للبيانو من سلسلة هامة لسيمون جرى إبداعها لكالم فى ١٩١٢ و١٩١٣، وقد كُتبت كمثال متقدم لفيلم روائي فى ذلك الوقت. وهى تلائم الفيلم بشكل استثنائي. ورغم أن الكثير منها (أصيل) فإنها تشبه تمامًا قطعة موسيقية مكتوبة فى قائمة موسيقية مع نغمات عديدة سابقة.

٢. موسيقى بريل الأوركسترالية لفيلم "مولد أمة" وقد ألفها سيمون بشكل كبير مع اهتمام إضافى بموسيقى أصيلة ممتدة أكثر من مفاتيح اللحن الأساسي، وتتجاوز اثنى عشر مفتاحا بالإضافة إلى تنويعات مؤثرة للون الأوركسترالى وفى هذا الوقت أيضا انفتح الرصيد المختزن ليشمل عددا كبيرا من الأعمال السيمفونية والأوبرالية فى القرن التاسع عشر، وهى ملائمة للمصاحبة الأوركسترالية لا للبيانو وهى ضرورية لمثل هذه الملحمة الفيلمية. ومما لا شك فيه فإن جريفيث أراد موسيقى لتكون جزءا لا يتجزأ من التجربة الفيلمية ورغم أن درجة اشتراكه وهى مسألة لا يمكن معرفتها بدقة فإنه – بلا شك – قد لعب دورا فى تجميع جهود بريل الطموحة.

٣. القطعة الموسيقية آكست مندوزا لفيلم فيدور "الاستعراض الكبير" تسير وفق أنموذج بريل وهى لا تقل عن هذا عظمة، وإن كان ليس فيها نفس القدر من الموسيقى الأصيلة ولا الطابع الشخصى لموسيقى جريفيث. وفى الحقيقة لما كانت هذه الملحمة الأخيرة تظهر أسلوبا أكثر رقة عن أسلوب جريفيث، فإن المدونة الأوركسترالية تظهر أن الموسيقى السينمائية فى منتصف سنوات ١٩٢٠ قد أصبحت نتاجا مصقولا من إنتاج الأستوديو. وفى هذه الحالة فإن الأستوديو كان موجودا داخل مسرح فى نيويورك، حيث أبدع ريزنفيلد المدونة الموسيقية وأعطاها أولوية. ولقد أصبحت المدينة – مثل برلين – مكانا

أوليا لصناعة المدونات الأوركسترالية، وذلك بفضل الشركاء المتعاونين بين منتجي الفيلم وأصحاب المسارح وناشري الموسيقى.

وعلى طول المدونات الأوركسترالية المجمعة فإن المدونات الأوركسترالية الأصيلة تزايدت أيضا في العدد في سنوات ١٩٢٠، وغالبا مع وجود ملاحظات هامة. والمثال الأمريكي الدال هو موسيقى موريتمر ويلسون لفيلم راؤول وولش عام ١٩٢٤ "لص بغداد". لقد كانت غنية في إطار البناء الخاص بالموضوع والعزف الأوركسترالي معا. وإن تصميمها الثري ملائم لمثل هذا الفيلم الرائع، وكانت بشير الإنجازات لإريك كورنجولد والمؤلفين الموسيقيين العظام للمدونات الموسيقية في هوليوود في حقبة الفيلم الناطق. ولكن أكثر المراكز أهمية وتأثيرا للعمل الأصيل لم تكن في نيويورك أو هوليوود، ولكن في فرنسا وألمانيا وروسيا، حيث أدى افتتان الفنانين والمثقفين بالوسيط الفني الجديد إلى تعاونات فريدة.

لقد كانت هناك سابقة هامة في أوروبا في فترة أسبق مع مدونة كاميل سانت – سانيس الأوركسترالية لعام ١٩٠٨ لشركة فيلم دارت لفيلم "اغتيال الدوق دي جويز" وكما يمكن أن يتوقع المرء من المؤلف الموسيقي أن تتوفر له سنوات من الخبرة والسيطرة على فنه فإن هذه المدونة الأوركسترالية تظهر وحدة متعلقة بالموضوع بشكل مؤثر وتصميم متناغم، وهي مصقولة مثل أعماله السابقة في الباليه والتمثيل الصامت والقصيدة المنغمة. ومع هذا فلأن المدونة الموسيقية تفيد الفيلم بالمثل فقد شاركت مصير تأليفاته الأخرى. لقد ذكرت في الأبحاث الشاملة، ولكن نادرا ما دُرست وهي تعد على أنها جهد انتقالي ساحر، وليس عملا فنيا مُقنعا.

ومن بين المدونات الابتداعية العديدة لمؤلفين موسيقيين اتجهوا للأفلام في سنوات ١٩٢٠ توجد ثلاثة تستحق بصفة خاصة التنويه بها، وكل منها ناجح في تحقيق أهداف مختلفة:

١. مدونة إريك ساتي الأوركسترالية لفيلم "استراحة" (١٩٢٤) وهي تعد ضد السرد وتعد جوهرة صغيرة وهامة، وهي لفيلم كلير جرى

تصميمها لتحير الجمهور وتشتته من جهة محاكاة نتاج الوسيط السينمائى المعتاد، ومن جهة أخرى السير على نهج صورى دقيق وراء سطح خادع بشكل عرضى.

٢. إنّ المدونة الأسترالية الخاصة بهوبرتز لفيلم "مترو بوليس" (١٩٢٧) من أجل العرض الأول فى برلين هو مثل من أكثر الأمثال تفردا المعروف بقاؤها مستمرا للموسيقى باتباع نسق اللحن الرئيسى عند فاجنر داخل إطار سيمفونى متطور. وواضح أن هوبرتز الذى يتبع البناء الثلاثى الأصيل للانج من أجل الفيلم يقسّم مدونته الأوركسترالية إلى ثلاث "حركات" مستقلة مع أسماء غير معتادة هى: الاستهلال، الحلقة الوسطى، حلقة التتويج. والموسيقى مثل الفيلم تمتزج – بتداخل – عناصر الميلودراما فى القرن التاسع عشر بالحداثة فى القرن العشرين. وهذا جزء جوهرى فى سحرها: إنها تسعى إلى إعادة تدعيم رسائل لانج. وبينما تظهر تشابهات مع التأليفات الأمريكية السابق مناقشتها تستخدم مصطلحا موسيقيا أكثر تعقيدا وتنوعا.

٣. مدونة ديمترى شوستاكوفيتش الأوركسترالية لفيلم كوزينتسيف وتروبرج "بابل الجديدة" (١٩٢٩) تعد من بين أعظم الأمثلة للموسيقى السينمائية من تأليف مؤلف موسيقى عظيم طليعى ليس له مثيل، أى جيل. وهذه المدونة مثل الفيلم وإلى حد ما مثل مدونة ساتى الأوركسترالية لفيلم "استراحة" فإن الموسيقى فى جانبها الأكبر ساحرة وتعتمد فى تأثيراتها على تشويه النغمات المعروفة للغاية، وخاصة نشيد (المارسيليز) وكذلك استخدام الأسلوب الفرنسى المعروف بالتناغم ذات النغمة الخاطئة والآلات الآلية الملحة – وكلها جرى تصميمها لكى تقدم كلا من فن مزج الألحان والاستمرارية لمونتاج الفيلم الحيوى. ولكن المدونة الأوركسترالية (متاحة الآن فى تسجيل

كامل أعدته فرقة سيمفونية إذاعة برلين) تطرح أيضا نقاطا أيديولوجية قوية، ولها كيان تراجيدى. وهناك مثال كبير واحد يحدث فى نهاية القسم الرابع حيث مشاهد اليأس والمقاومة اليائسة ومذبحة الكوميونة فى باريس فى أواخر القرن التاسع عشر. وبينما يتوقف تورى ليعزف بيانو متروكا على المتاريس، وبينما رفاقه يستمعون ويشاهدون وهم يتحركون تتوقف الأوركسترا أيضا من أجل فقرة عازف البيانو المتأثر بمنبع الموسيقى وهو يعزف "الأنشودة الحزينة" لتشايكوفسكى، وهذا العزف يتخافت فى البعيد. وعندما تبدأ المعركة الأخيرة تبدأ الأوركسترا بعزف لحن منفعل طويل، ينحل فى النهاية إلى رقصة الفالس المبتذلة بشكل صاخب. وهكذا يؤكد شوستاكوفيتش وحشية البورجوازية الفرنسية والذين يُشَاهَدُ أفرادها وهم يصفقون فى قصر فرساى، كما لو كانوا يتسيدون على مناظر الأشلاء. ومالا يقل أهمية للتنويه به هو الموسيقى الخاصة بنهاية الفيلم، رغم أنها تستهدف اتجاها عكسيا. فهنا يربط شوستاكوفيتش الموضوع النبيل المعزوف بالبوق لأصحاب انتفاضة الكوميونة ولحن النشيد العالمى فى لحن مقابل متنافر خشن. والغرض المزدوج هو تكريم شهداء الأبطال فى الفيلم وبصفة عامة نقل الأمل بدون شعور تقليدى. وفى حركة رمزية أخيرة ينهى المدونة الأوركسترالية بشكل حى بلحن متوسط، وهى مضاهاة ملائمة لصيحة "تحيا الكوميونة" فى نهاية افتتاحية الفيلم وقد عُزفت بخرق شديد وبشكل فج وبحيوية عارمة.

وكل هذه المدونات الأوركسترالية الثلاث تقدم حلا فريدا لتحدى مشكلات التأليف الموسيقى التى يطرحها فيلم غير عادى. وهى تشكل ما يسمى تتويجا "العصر الذهبى" للفيلم الصامت وتظهر أن الوسيط الفنى قد وجد طرقا لرفع الإمكانية التعبيرية للموسيقى إلى أعلى الدرجات.

الأفلام الصامتة والموسيقى اليوم

حتى عندما أكمل شوستاكوفيتش مدونته الأوركسترالية قد أصبحت على نحو سريع من سقط المتاع وأصبحت شيئا قديما مهجورا. ولم يقتض الأمر وقتا طويلا إلا وأصبحت الممارسات والمواد فى هذه الحقبة منسية أو مفقودة. ولكن كانت هناك جهود منذ ذلك الوقت لإحيائها. إن السينمات ومواضع الأحداث الأخرى حيث استمرت الأفلام الصامتة تعرض على الشاشة تمضى وهى تقدم مصاحبات بالبيانو، ولكن على نحو لم يكن يلهم موسيقيا أو يكون دقيقا من الناحية التاريخية فى متحف الفن الحديث فى نيويورك بين ١٩٣٥ و١٩٦٧ على أى حال فإن أرثر كلاين تمسك بتراث استخدام المصاحبات الموسيقية الأصيلة، وقد أتاح لنفسه من المتحف مجموعة من المدونات الأوركسترالية النادرة. وعندما يكون هناك نقص فى المدونات الأوركسترالية فإنه ورفاقه يبدعون مدونات أوركسترالية خاصة بهم يعاد تقديمها فى نسخ عديدة ويجرى تأجيرها مع الأفلام.

وفى السنوات الأخيرة نجد أن البحث الدراسى (خاصة فى الولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا) قد زاد زيادة كبيرة من معرفتنا بموسيقى الفيلم الصامت؛ فالأرشيفات والاحتفالات (وخاصة بوريتون فى إيطاليا وأفينون فى فرنسا) قد ضخت دماء جديدة بإظهار الأفلام الصامتة ومعها ما كان يلائمها من الموسيقى. وقادة الفرق الموسيقية من أمثال جيليان أندرسون وكارل ديفيز قد أبدعوا وأعادوا إبداع مدونات أوركسترالية لغالبية كلاسيكيات السينما الصامتة. هذا النشاط التخصصى البدئى قد صب فى المرحلة التجارية. ففى أوائل سنوات ١٩٨٠ يوجد متنافسان متصارعان لفيلم "نابليون" لأبل جانس لجذب انتباه الجمهور فى عدد من المدن الكبرى، الأول قائم على استعادة الفيلم من خلال كفين برادلو وديفيد جيل مع مدونة أوركسترالية مؤلفة، ويقوم بقيادة الفرقة الموسيقية كارل ديفيز، والآخر مع مدونة أوركسترالية تم جميعها وتقودها كارمن كوبولا. بل الأشد أن الانتشار قد تمّ بالنسبة لموسيقى الفيلم الصامت مع وجود الفيديو كاسيت والديسكو باالليزر على

نطاق الأفلام الصامتة من شركة كيستون تويس لفيلم "مترو بوليس" مع مصاحبة موسيقية. وبسبب أشكال التقدم هذا، وعلى الرغم من هذه الأشكال أيضا فإن الحالة الراهنة لموسيقى الأفلام الصامتة هى – على أى حال – غير مستقرة، بدون إجماع بالنسبة لما يجب أن تكون عليه الموسيقى أو كيف يجب تقديمها. (كان هناك نقص فى الإجماع إبان فترة الفيلم الصامت أيضا، لكن المجال لم يكن عريضا على نحو ما هو عليه الآن). فإذا أسقطنا الآن اختيار تصوير فيلم صامت فإن النظرة الآن تذهب – بصفة عامة – إلى أن تكون غير مرغوبة إلا فى حالات نادرة جدا بالنسبة للأفلام التى صُممت لتعرض بتلك الطريقة، ونستطيع أن نميز ثلاثة أنماط أساسية من العرض مستخدمة حاليا: (١) الفيلم يجرى عرضه فى قاعة استماع بمصاحبة موسيقية حية، (٢) الفيلم أو الفيديو أو قرص الليزر وقد سُجل عليه صوت موسيقى مصاحب، ويتم عرضه فى الوقت نفسه فى قاعة استماع، (٣) الفيديو أو على نسخ ديسكو الليزر فى التليفزيون فى البيوت. وواضح أن الحالتين الثانية والثالثة هما الأكثر وجودا وتداولا عن الحالة الأولى مما يبعدنا أكثر وبتزايد عن ممارسات تلك الحقبة. وعرض فيلم صامت أو تسجيلات بالفيديو مع مدونة أوركسترالية مصاحبة على مسجل هو تغير أساسى فى صياغة التجربة المسرحية. وفى الحقيقة بمجرد تسجيل الموسيقى فإن الموسيقى يصعب أن تبدو (مُمَسْرحة) على الإطلاق. وبالنسبة للمشاهدة فى البيوت فمهما تكن مزاياها فى التسجيل مسرحيا لإظهار الموسيقى المتواصلة وخاصة الأوركسترا الصاخبة وموسيقى الأورغون، فإنه يمكن أن يشكلا ثقلا ضاغطا على المُشَاهِد.

وبالنسبة للمدونات الأوركسترالية نفسها يمكن أيضا أن نقسمها إلى ثلاثة أنماط أساسية: (١) مدونة أوركسترالية ترجع إلى عهد السينما الصامتة سواء كانت مجمعة أو أصيلة (جعلت جيليان أندرسون هذا النوع من المدونات الأوركسترالية خصوصية متعلقة بها)، (٢) مدونة أوركسترالية يتم إبداعها وتكون جديدة (أو مرتجلة) ولكن مقصود بها أن تبدو أشبه بموسيقى "حقبة" الصمت – وهذا الأمر عادة ما يأخذ به كلينر وعازف الأرغن كالورد كارتر، وحديثا جدا كارل ديفيز، (٣) مدونة أوركسترالية جديدة تتعمد التعاصر فى الأسلوب مثل التى أبدعها

موروردر لفيلم "مترو بوليس" فى عام ١٩٨٣ ودوهامل ويانس فى فيلم "التعصب" عام ١٩٨٦ وهكذا يوجد الآن تسعة تركيبات ممكنة من الموسيقى والسينما الصامتة (ثلاثة أنماط من العرض، ثلاثة أنماط من المدونات الأوركسترالية) وكلها أدت إلى نتائج رقيقة وفجة معا، مُرْضية ومنَفرة معا.

ومما له أهمية بصفة خاصة فى هذا المجال الحالات التى تم بها مؤخرا الإعداد للفيلم نفسه. فبالنسبة لفيلم "التعصب" على سبيل المثال توجد الآن أربع نسخ مختلفة. فهناك نسخة جيليان أندرسون قائمة على مدونة بريل الأوركسترالية وجرى أداؤها بمصاحبة الفيلم (من جانب مكتبة الكونجرس) فى صورة قريبة بقدر الإمكان لما شوهدت به فى عام ١٩١٦ عند الافتتاح فى نيويورك. وهناك نسخة برادويلور جيل مع مدونة ديفيز الأوركسترالية وتم العرض بالطريقة المباشرة الحية أو فى التليفزيون. وهناك النسخة "المحدثة" نسخة دوهامل ويانسن. كما يوجد ديسكو الليزر لاستعادتها مع مدونة أورغون يتم تسجيلها على يد كارتر. وفى حالة فيلم "مترو بوليس" فإن الانتباه الشعبى قد تركز على نسخة موروردر بما فيها من مزج مركب لأساليب الديسكو والأغنيات الجديدة التى يؤديها فنانو البوب المختلفون، ولكن الفيلم جرى عرضه عدة مرات بنسخة بمدونة هوبرتز الأوركسترالية الأصلية، وتم اقتباسها وأداؤها على يد برنت هلر مع مدونات أوركسترالية شبه ارتجالية حية على يد تجميعات حركة الطليعة. وليس ممكنا إتمام اختيارات صعبة وسريعة ومفاصلة بين أشكال التناول المختلفة فى هذه الحالات. لقد تجادلت جيليان أندرسون على نحو مغر لصالح عرض فيلم مثل "التعصب" فى ظروف ملائمة مع الموسيقى المصممة خصيصا له، ولكنها هى نفسها حتى اعترفت بأن مثل هذه الاستعادة الدقيقة يمكن أن تكون لها أهميتها التاريخية لا الجمالية. وفى الوقت نفسه يمكن طرح حالة للاستخدام الرفيع لموسيقى "متزامنة" خصيصا للأفلام غير التقليدية رغم أن حالة فيلم "مترو بوليس" تظهر أن استخدام مدونات موسيقى البوب يمكن أن تجعل الفيلم نفسه يبدو قديما عندما تصبح الموسيقى نفسها قديمة، وتقدم الأساليب المتقدمة لموسيقى الجاز والموسيقى المعتدلة من مزج الألحان الأكثر تأثيرا للفيلم.

ومن الحيز مواجهة مثل هذه الإمكانات العديدة حتى ولو كانت واقفة في موقف ملتبس. والحقيقة البسيطة هي أن موسيقى الأفلام الصامتة كانت دائمة التغير؛ لأن الحياة والأصالة الحقة يقتضيان استمرار التغير. زيادة على ذلك قد يكون عقيما أن نتوقع أن أشكال التراث الموسيقية للسينما الصامتة سيتم استعادتها بالكامل، ولسبب واحد لا نستطيع بكل بساطة أن نشاهد الأفلام بالطريقة التي شاهدها بها أسلافنا، بعد عقود من السنين من التجربة مع الأفلام الناطقة، وبعد الكثير من الرصيد الأصيل الذى إما جرى نسيانه أو فقد مظهره من الجدارة والتجدد. وخير ما نأمل فيه ربما يكون هو أنه بين الحين والحين سنكون قادرين على العودة إلى المسرح لكي نسمع مصاحبة موسيقية حية سواء كانت قديمة أو جديدة. وهذا يشكل مضاهاة فعالة مع الفيلم ويجرى أداؤه بحساسية. وعندما يحدث هذا علينا أن نكون قادرين على التخيل على نحو أفضل بالنسبة للأمجاد العظيمة للسينما الصامتة ولتجربتها كفن لا يزال حيويا بعد مرور قرن على بدايته.

المراجع

Anderson, Gillian (1990), No Music until Cue.

Erdmann, Hans, And Becce, Giuseppe (1927), Allgemeines Handbuch der Film-Musik.

Gorbman, Clandia (1987), Unheard Melodies.

Marks, Martin (1995), Music and the Silent Film.

Rapee, Erno (1924), Motion Picture Moods.

- (1925), Encydopedia of Music for Pictures.



إرنست لوبيتش
(١٨٩٢ – ١٩٤٧)

لوبيتش هو ابن حائك ثياب يهودى انضم إلى مسرح ماكس رينهارت الألمانى فى عام ١٩١١ كممثل معاون، وقام بأول بطولة فى فيلم سينمائى من نوع الفارس الهزلى عام ١٩١٤، وهذا الدور الذى أداه هو دور رجل شارد منكوب يعمل مساعدا فى محل أزياء، وهذا الدور رسّخه كشخصية كوميدية يهودية. وبين عامى ١٩١٤ و١٩١٨ مثل فى حوالى ٢٠ عملا كوميديا، ومعظمها هو الذى قام بإخراجه أيضا.

لقد كان لوبيتش أهم عبقرية سينمائية ألمانية هامة تبرز إبان الحرب وهو يبدع نمط الكوميديا المشهدية المألوفة فى أفلام باتيه قبل الحرب، ولكن فى وسط محكم قائم على النزعة العرقية (الطبقة الوسطى الدنيا الألمانية اليهودية) وعادة ما تعالج الموضوع الثابت فى السينما الألمانية. النهضة الاجتماعية وبعد عام ١٩١٨ تخصص لوبيتش فى الخدع الساحرة فى الأوبريتات الشعبية، ومنها "أميرة أوستريا" (١٩١٩) والموضوعات ذات الشطح الخيالى على طريقة الكاتب هوفمان، ومنها "الدمية" (١٩١٩) و"روميو وجيوليت" لشكسبير عام ١٩٢٠. وأعماله ترتكز على الخطأ فى تبين الشخصيات على نحو ما يظهر فى فيلم "الدمية".

وأفلامه الروائية الكوميدية تتناول رجالا يَتَغَنْدَرُون ونساء عنيدات تمثيل "أوسى أوزفالدا" وبولانجرى.

ولقد عمل لوبيتش معظم حياته بشكل مطلق لحساب "اتحاد العروض أج" وأصبح المخرج المفضل لبول ديفيدسون. وقدم من ١٩١٨ فصاعدًا سلاسل من الأعمال الدرامية ذات الأزياء المثيرة منها "كارمن" (١٩١٨) و"ابنة الفرعون" كما قدم روائع تاريخية مثل "آن بولين" (١٩٢٠) وهى التى تسببت فى نجاح عالمى

لكل من المنتج والمخرج. وتكمن "لمسة لوبيتش" فى الطريقة التى تجمع فيها الأفلام بين الكوميديا الشبقية المثيرة والعروض التاريخية (الثورة الفرنسية فى فيلم "السيدة دوبارى") وإبراز الحشود فى بلاط هنرى الثامن فى فيلم "آن بولين" والاستخدام الدرامى لتجاربه الرائعة (كما فى أفلامه المصرية والشرقية". وقد نجح فى أن يدع نفسه على طبيعتها فى الأوساط المسرحية التى يعدها لماكس رينهارت.

والعلامة المميزة لأسلوب لوبيتش هى التظاهرات وتملق المشاهدين بأن يدعهم يعرفون سر المسألة قبل أن تعرفها الشخصيات. وهو فى أفلامه الأولى كان يغرى الناس بالتخمين والاستدلال حتى وهو يشتغل على تراث الدراما السوقية بالمبالغة فى الموقف لحد دفع الأحداث المنطقية إلى موقف حافل بالعبث. وهو أبعد ما يكون عن أن يجعل هذا المنطق مجرد مبدأ صورى شكلى. وهو يعتمد على خبرة شديدة بموضوعاته: التضخيم والشطحات الخيالية عن المسغبة من سوء التغذية بعد سنوات الحرب، وهو يوجه أعماله لأمة مهزومة تحب أن تستمتع بأوضاعها المثيرة. والموضوع الذى أصبح يشكل طابع لوبيتش هو إخراج موضوع إلغاء الذات مقابل الآخرين الذين يطنطنون كما لو كانوا يعيشون فى عالم متماسك. ولوبيتش هو برلينى حتى النخاع، وهو أيضا أول مخرج (أمريكى) ألمانى، بل يمكن القول إنه الوحيد. ولقد سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٢١ وأعاد تشكيل نفسه عدة مرات فى صورة هوليوود، بينما يظل هو هو على نحو أقوى بشكل رائع.

وإذا كانت أول بطاقة تعارف له هى فيلم "روزيتا" (١٩٢٣) فإنه وسيلة رائعة لطموحات مارى بيكفورد لكى تصبح "المرأة المميتة" وقد اختار زاوية للناس هى الكوميديات التى لا ترتكز على تحولات الكوميديات السوقية بموضوعها عن الخطأ فى تبين الأشخاص. وأفلام "دائرة الزواج" (١٩٢٣)، "الفردوس المحرم" (١٩٢٤)، "مروحة الليدى ويندرمير" (١٩٢٥)، "هذه هى باريس (١٩٢٦) هى تأملات لطيفة ذات نغمة حزينة عن الزنا والغش وخداع الذات. وهى تربط أصحاب النزعة الفردية الأرستقراطية والطبقات المتفسخة، وذلك بحثا عن الحب، لكنها تنتهى بالشَقة ولمسة من السوء. وبعد تدريبات شاقة على النزعة العاطفية قدم

فيلم "الأمير التلميذ" (١٩٢٧)، فيلم "الوطنى" (١٩٢٨) ودخول الصوت فى الفيلم أتاح له فرصا جديدة ليعيد ابتكار أسلوبه الكوميدى. لقد كان بارزا من وصفه بأنه منتج – مخرج فى أستوديوهات بارامونت، وكانت تساعده عبقريات فى كتابة السيناريو من إبداع أرنست فاجدا وسامسون رفايلسون، ولهذا عاد إلى واحدة من إلهاماته الأولى: حبكات الأوبريتات ومسرح البوليفار وشكل منها نمطا يلائم سنوات ١٩٣٠ بالنسبة لجنس (المهاجرين) وكانت هناك كوميديات موسيقية والبطولة فيها فى الغالب لموريس شوفالييه مع جانيت ماكدونالد أوكلوديت كولبرت ("استعراض الحب" ١٩٢٩؛ "الضابط المبتسم" ١٩٣١؛ "الأرملة المرحة" ١٩٣٤) وهو يدخل الأغنيات بصنعة لطافة والحافلة بالتلميحات الجنسية فى نسيج الفيلم. وهذه الأفلام هى روائع فى المونتاج السينمائى من خلال تصويرهن للقطع الموسيقية. لكن سمعة لوبيتش تستحق أن تقوم – بحق – على كوميديات تتناول الطيش، ولكن على نحو متزن "قلاقل فى الفردوس" (١٩٣٢)، "تصميم من أجل الحياة" (١٩٣٣)، "الملاك" (١٩٣٧)، "نينوتشكا" (١٩٣٩) وهناك ثلاثيات حب متنوعة فى إطار من اللاجدوى والعبث. وقد مثل معه ملفين دوجلاس وهربرت مارشال ومارلين ديتريش وجريتا جاربو وقد أظهر هاتين الممثلتين بطابع إنسانى وكثّف من مظهرهما المثير.

وخلال سنوات ١٩٤٠ رسم لوبيتش صورته العالمية من خلال أفلام "حانوت عند الزاوية" (١٩٤٠)، "تكون أو لا تكون" (١٩٤٢) والأخير محاولة بارعة لهجوم على كل ما هو مادى، لا الحكم النازى وحده، بل كل حكم كله استبداد. وهو يحتفى – كما فعل دائما – بالاحتفاظ بالبراعات الباقية لإحداث إيهام بالاقناع.

توماس الساسر

مختارات من الأفلام

Schuhpalast Pinkus (1916). Ich mochte kein Mann sein (1918), Die Austernprinzessin (1919). Madame Dubarry (1919). Anna Boleyn (1920), Die Bergkatze (1921), Das Weib des pharaoh (1922). The Marriage Circle

(1923), Lady Windermere's Fan (1925), So This is Paris (1926), The Love Parade (1929), Trouble in Paradise (1932), Design fer Living (1933), The Merry Widow (1934), Angel (1937), Ninotchka (1939), The Shop around the Corner (1940), To Be or Not to Be (1942).

المراجع

Carringer, Robert, and Sabath, Barry (1978), Ernst Lubitsch: A Guide to References and Resources.

Prinzler, Hans Helmut, and Patalas, Enno (eds.) (1984), Lubitscs.

Weinberg, Herman G. (1977), The Lubitsch Touch: A Critical Study.

جريتا جاربو
(١٩٠٥ – ١٩٩٠)

وُلدت باسم جريتا جوستافون، وهى ابنة عامل نظافة فى اتكهولم، وكانت لها طفولة غير سعيدة كلها مسغبة. ولقد دخلت – غير سعيدة – عالم الأفلام عن طريق الإعلانات. وبعد أن أدت دورها فى كوميديا قصيرة اكتشفها موريتز ستيللر الذى سماها باسم جريتا وضمها لفريق التمثيل فى فيلم "أسطورة جوستابرلنج" (١٩٢٤) كما أنه شكلها أيضا، وشكل أفلامها الخاصة بالإعلانات فى صورة مراهقة ريانة الجسم مرحة، لكن ستيللر أبرز فيها شيئا من البرود والشرود. وهى معرضة للهجوم بشدة كفتاة من الطبقة الوسطى. وقد امتهنت البغاء فى فيلم بابست "الشارع الكئيب" (١٩٢٥) وبعدها انطلقت إلى هوليوود. وكان لويس ب. ماير قد شاهدها فى فيلم "أسطورة جوستابرلنج" وقد طلب ستيللر ليعمل معه، وعلى مضض وقع عقدا لها فهى كانت محمية المخرج الشابة.

وشركة مترو جولدوين ماير وقعت فى حيرة عما تفعله بجريتا جاربو، وأطلقت عليها لقب "نورماشيرر السويد" وقدمتها فى فيلم "السيل" (١٩٢٦) وهو ميلودراما تافهة كانت نورماشيرر قد رفضتها. ومع الاندفاعات الأولى أدرك ماير أنها ليست مجرد ممثلة، بل هى حضور سينمائى مغناطيسى جذاب. وجريتا جاربو الجامدة الناتئة العظام الخرقاء فى الحياة اليومية تحولت على الشاشة إلى صورة النزعة الشبقية المثيرة الحلوة. وستيللر شكلت رسالة حياته الفنية له كارثة فى هوليوود، وقد عاد إلى السويد ومات فى سن مبكرة بينما أبدت جريتا جاربو أسفها لخسارة راعيها. وبعد هذا اندفعت إلى ذروة النجومية. ونقطة الانطلاق فيلم "الجسد والشيطان" (١٩٢٦) الذى أخرجه كلارنس براون واشترك فى البطولة جون جيلبرت، وقد أكد معدنها النفيس. وإلحاح مناظر حبها مع جلبرت (وقد اندمجت فيه

معه خارج الشاشة) أبرز جنسية ناضجة حية لم تشهد لها الأفلام الأمريكية مثـيلا من قبل وراقت للجماهير التي اعتادت على إغواءات بولانجرى والتملقات الخجولة من جانب كلارا باو. وكان المصور السينمائي براون هو وليم دينالز الذي صـور تقريبا كل أفلام جريتا جاربو في هوليوود واخترع لها ضوءا رومانسيا رقيقا وغنيا أيضا في النغمات التعبيرية مما ألهب صورتها السينمائية.

وجريتا جاربو تجمع بين الحاجة إلى النزعة الشبقية والتأبى العاطفى، وهـذا حددها على أنها طراز (امرأة أخرى) وقدر لها أن تعزف على أوتار أشكال الفتنـة والسحر والمراهقة. وقد صورت مرتين أعظم أعمالها "أنّا كارنينا" المرة الأولى فى فيلم "الحب" (١٩٢٧) مع جلبرت فى دور فرونسكى. وبقية أفلامها الصامتة غيـر جديرة بها رغم أنها برهنت عن ذى قبل على قدرتها على تجاوز المادة المطروحة أمامها. وقد علق دور جنات وكوبال (١٩٦٥) قائلين: "مع مشاهدة هذه الأفلام نجد أن جريتا جاربو تتنفس حياة فى شىء مستحيل، إن هذا أشبه ببجعة تتزلـق علـى نسيج مطرز".

وشركة مترو جولدوين ماير كانت تعتقد أن رسائل الحياة الفنيـة للنجمـات ذوات اللهجات الأوروبية مثل نجرى ستتحطم مع دخول الصوت فى الفيلم، ولهـذا أخّرت بعصبية تصوير أول فيلم ناطق لجريتا جاربو. وفيلم "أنّا كريستى" (١٩٣٠) وهو صورة مبتذلة من تمثيلية أونيل أظهر أنه لم يكن هناك ما يدعو إلـى تخوفـه هذا فقد كان صوت جريتا جاربو عميقا نابضا بالحياة مع نبرة حزن ولهجة مثيـرة ولَكْنَة موسيقية. وبوضعها الذى تأكد على أنها قمة نجمات مترو بدأت الأسـطورة تنمو: التقشف، الخجل، النسك "لا يجب أن أكون وحيدة" وهذه العبارة مـن خـلال دورها فى بطولة فيلم "الفندق الكبير" (١٩٣٢) أصبحت عبارة دائرة على الـشفاه، وكل هذا استغله المكتب الصحفى التابع للأستوديو، ولكن لم يكن اختراعـا كـاملا بالمرة. إن الصورة والمرأة لا يمكن التفريق بينهما – وهذا جعلهـا أكثـر سـحرا وفتنة.

وأعمال الدراما الحافلة بالأزياء التاريخية جرى تصويرها بكثرة فى أفلام جريتا جاربو فى سنوات ١٩٣٠، وهذا ليس استقلالا لقدرها "كممثلة عظيمة" على حد تعبير الروائى جراهام جرين وهو يستعرض محللا فيلم "الغزو" (١٩٣٧) "ولكن يالها من أفلام غنية تم إنتاجها لها!" وهنا – كما فى كل موضع آخر – نجد صرامة تمثيلها تتناسج بلين فى الحوار أحيانا والإخراج. وفيلم "الكاميليا" لكوتور كان تحسّنا مع جريتا جاربو وهى تتنهد فى مرحها الشديد. ولكنها فى فيلم "الملكة كريستينا" (١٩٣٣) قدمت تمثيل رسالة حياتها الفنية من العاطفية والطموحات الجنسية، وفى المشهد الأخير أبرزت حزنها وكأنه كان خنجرا مخفيا يحز فيها.

إن سر جريتا جاربو هو التباعد المتردد والشعور بالألم العاطفى وقد جعلاها (ولا يزالان يجعلانها) موضوع العبادة. ومترو جولدوين ماير كما لو كانت محتارة ماذا تفعل مع هذه الأعجوبة قررت أن تكون مضحكة. "إن جريتا جاربو تضحك". لقد أعلنوا هذا بالنسبة لفيلم "نيتوتشكا" (١٩٣٩) وواضح أنهم لم يلاحظوا إطلاقا أنها قد تخلت عن الضحك من قبل. وبالنسبة لذياك الوقت – فالفيلم الآن يبدو احتيالا – قد بدا للوبيتش صناعة ثقيلة بشكل كبير. أما فيلم "المرأة ذات الوجهين" (١٩٤١) فهو محاولة فى الكوميديا الطائشة وشكل كارثة.

ولقد أعلنت جريتا جاربو اعتزالها مؤقتا من صناعة الفيلم، وقد أصبح هذا الاعتزال دائما. وبين الحين والحين حتى فى الأواخر فى عام ١٩٨٠ تعود بألقاب؛ فهى دوريان جراى بالنسبة لألبرت لوين، وهى دوقة لأوفولس، ولكنها لا تتجسد أبدا. وهى أسطورة معتزلة انسحبت إلى مكان خاص وقد أكدت مكانتها باعتبارها أعظم بطلة سينمائية؛ لأنه لا يمكن مضاهاتها. والمرأة والأسطورة أصبحتا كيانا واحدا لا يمكن أن ينفصلا.

فيليب كمب

مختارات من الأفلام

Gosta Berlings saga (The Atonement of Gosta Berling) (1924): Die freudlose Gasse (Joyless Street) (1925), Flesh and the Devil (1926), Love (Anna Karenina) (1927), A Woman of Affairs (1928), The Kiss (1929), Anna Christie (1930), Susan Lenox, Her Fall and Rise (The Rise of Helga) (1931), Mata Hari (1932), Grand Hotel (1932), As You Desire Me (1932), Queen Christina (1933), The Painted Veil (1934), Anna Karenina (1935), Camille (1936), Conquest (Marie Walevska) (1937), Ninotchka (1939), Two-Faced Woman (1941).

المراجع

Durgnat, Raymond, and Kobal, John (1965), Greta Garbo.

Greene, Graham (1972), The Pleasure-Dome.

Haining, Peter (1990), The Legend of Garbo.

Walker, Alexander (1980), Greta Garbo: A Portrait.

أوج الأفلام الصامتة

بقلم: جيوفرى نوويل — سميث

مع منتصف سنوات ١٩٢٠ وصلت السينما إلى ذروة من الروعة لا يمكن لها – خلال بعض الأطر المعينة – أن تتجاوزها مرة أخرى. ومن الحق أنه لم يكن هناك صوت مصاحب لها ومتزامن معها، وكذلك التلوين فيما عدا في مرحلة تجريبية للغاية. وكان على الصوت المصاحب أن يجرى إدخاله فى نهاية هذا العقد من السنين بينما التلوين لم يُستخدم إلا فى منتصف سنوات ١٩٣٠، وما بعد ذلك. كما أنه لم يكن هناك شيء مما يقارب الشاشة العريضة التى ستعتاد عليها الجماهير من سنوات ١٩٥٠ فصاعدًا فيما عدا حالات مفردة مثل فيلم "نابليون" (١٩٢٧) لأبل جانس. كما أن الأمر كان هكذا أيضًا مما يشاهد فى الأحوال فى عدة أنحاء من العالم، وخاصة فى المناطق الريفية حيث ظلت كبديل مؤقت وبدائى.

ولكن كانت هناك تعويضات عديدة. فالجماهير فى المدن فى العالم المتطور قد جرى التعامل معها وفق مشهد كان من عشرين سنة فقط يُعد مما لا يمكن تخيله. وفى غيبة وجود الصوت على الشاشة كانت هناك فرق موسيقية وتأثيرات صوتية. والرصد الفيلمى الذى يستخدم الطبقة الحساسة على قاعدة من النبرات تنتج صورا شديدة الوضوح والتفاصيل يعزّزه التلوين واستخدام الصوت الناطق. والتأثير المتقلب جرى استئصاله والشاشات التى مساحتها ٢٤ × ١٨ قدما فى الحجم تظهر الصور ساطعة وبدون تشويه، وهى كبيرة لدرجة أنها تعطى تجسيدا ماديا للمدى الكبير للحركة.

وكثير من هذه الصفات كان مقضيا عليه أن ينقضى مع إدخال الصوت. لقد اختفت الموسيقى الحيّة من الكل فيما عدا حفنة من قاعات الاستماع. ومؤثرات اللون والصوت قد جرى التخلى عنها؛ لأن التلوين على الفيلم تداخل مع أجهزة الإحساس بقراءة مسار الصوت. وبؤرة الاستثمار تحركت من المؤثرات البصرية إلى مشكلات تسجيل الصوت وحل جانب العرض إلى تركيب جهاز الاستماع. والصوت قد شجع أيضا عملية فقدان التوازن، حيث مال التركيز على نوع المناظر

التى يمكن التقاطها مع وجود الحوار. وصفات المشهد التى ميزت كثيرًا من الأفلام الصامتة قد تقطعت، حيث احتلت الصورة الجديدة القائمة على الحوار مكان الصدارة فيما عدا الأفلام الموسيقية، وهذا استثناء فريد.

وكفة ميزان العمل التى مالت إلى الأماكن الواسعة التى صممها صناع الأفلام لكى تجرى مشاهدتها ربما كانت أهم الملامح البارزة فى السينما الصامتة فى ذروتها. لقد كانت هناك عظمة وصفة أكبر من الحياة فى اللقطات الطويلة البانورامية التى تجسد المناظر الطبيعية أو المعارك أو حفلات العربدة وفى اللقطات القريبة التى تضخّم التفاصيل الخاصة بالشيء أو الوجه. ولقد كان من النادر بالنسبة للفيلم أن يفلت الفرص المتاحة لتضخيم موضوعه سواء كان هذا غزو الغرب أو الحياة فى مزرعة جماعية. ومنازل الأغنياء مالت إلى أن تكون قصورا، ومنازل الفقراء مالت إلى أن تكون شققا، والأبطال والبطلات اتصفوا واتصفن بالجمال، والأوغاد القبيحون والقيم الدرامية قد جرى إسقاطها على أجسام المؤيدين، وقد تحقق هذا بتأثيرات مدى اللقطة وزاوية التصوير التى تتخذها الكاميرا، ولكى يتحقق تركيز هذا التأثير كان يجب تطوير عدة تقنيات وأن تتآزر معا. وقد انطلق صناع السينما بتهور، وليس لديهم إلا القليل ليرشدهم إلى الطريق الذى عليهم أن يسلكوه سواء فى الإجراءات أو فى النظرية. وهم لم يعرفوا بالدقة أى المؤثرات التى يريدونها كما أنهم لم يعرفوا ما إذا كانوا كلهم يريدون المؤثرات نفسها، وذلك فى حدود مدى معرفتهم. ونتيجة لهذا كانت هناك عدة تجارب فى التكنولوجيا فى فن الدراما، فى السرد، فى التصميم – وقد ثبت أن بعض هذه الأمور ليس لها عاقبة. ولقد تطور عدد من الأساليب المميزة وخاصة فى هوليوود، ولكن أيضا فى ألمانيا وفرنسا والاتحاد السوفيتي واليابان، وفى أماكن أخرى. وبصفة عامة كانت الأساليب الأمريكية – أساليب هوليوود – هى التى طرحت على الأقل أنموذجا جريئا لصناعة الفيلم عبر العالم كله، ولكن النماذج الألمانية كان لها أيضا تأثيرها حتى فى الولايات المتحدة الأمريكية، بينما أسلوب (المونتاج) الروسى كان يحظى بالإعجاب أكثر مما يحظى بتقليده.

وهذا الأسلوب في الولايات المتحدة الأمريكية من حوالى عام ١٩١٢ فصاعدًا وهو الأسلوب المتطور الذى تدعم عبر فترة الفيلم الصامت إنما يسمى أحيانا (كلاسيكيا) لتمييزه من جهة عن الأسلوب (البدائى) الذى سبق هذه الفترة، ومن جهة أخرى لتمييزه عن الأساليب الأخرى الأقل تدعيما، والتى برزت فى أماكن أخرى وبصفة عامة كان لها نجاح تاريخي أقل. ورغم أن هذا الأسلوب سمح لمؤثرات على نطاق واسع، فإنه شق طريقه بثبات وعلى نحو مباشر فى طريق المؤثرات التى انهالت. لقد كان فوق كل شيء أسلوبا سرديا روائيا تم تصميمه ليسمح بوجود قصة تتكشف أمام الجمهور وهو ينظم تأثيراته الأخرى تحت راية التسلية الروائية. وعلى أى حال كانت وراء هذا الأسلوب خصائص عميقة مدعمة بما في ذلك جماليات ذات طابع أكثر عمومية وواقعية ممتزجة بالوهم. وقد تطور هذا فى داخل السياق الصناعى الذى جرى تصميمه على نحو متزايد لممارسة صناعة الفيلم، والتى ظهرت فى عصر الفيلم الروائى الصامت.

الصناعة

إن مفتاح التطور الرائع للسينما الصامتة (وتحولها السريع إلى الصوت فى نهاية سنوات ١٩٢٠) قد تمثل فى تنظيمها الصناعى. وليس هذا خاصية تمت بالمصادفة – كما ذكر على سبيل المثال أندريه مالرو الكاتب والسينمائى ووزير الثقافة الفرنسى (مرتين) الذى وصف بمرح ذات مرة السينما بأنها صناعة. وبالأحرى، فإن إمكانية التطور الصناعى قد انبثت فى السينما منذ البداية الخالصة من خلال اعتمادها البدئى على التكنولوجيا (الكاميرا، جهاز العرض) ومن خلال بزوغها فى الفترة المبكرة على أنها "صناعة عرْض" بالمعنى الحرْفى للكلمة. والسينما فى بواكيرها لا يجب توصيفها حقا على أنها صناعة. لقد كانت عملا متداعيا يجرى أداؤه على نطاق صغير، وهو يستخدم المعدات والتكنولوجيا التى يمكن أن تتجمع فى عمل فيه فن حِرَفى. ولكن مع مزيد من تطوير الأفلام ومستوى الاستثمار الضرورى لصناعتها وضمان توزيعها المتزايد فإن السينما تسأتى لها أيضا أن تحرز طابعا صناعيا أصيلا – فى نطاق عملياتها، وفى تشكيل تنظيمها واعتمادها على رأس المال.

ولم يتحقق التصنيع المحدد للسينما إلا مع إدخال الصوت فى نهاية سنوات ١٩٢٠، والذى أكمل إدماجها فى عالم رأس المال وعلاقتها بالأسطوانات الموسيقية والإذاعة (عبر شركات الكهرباء). ولكن قبل هذا فى السنوات التى أعقبت نهاية الحرب العالمية الأولى اكتسبت السينما طابعها كطراز لما أصبح من ساعتها يطلق عليه صناعة الثقافة. والسينما – مثل الراديو لتسجيل الموسيقى – هى تقنية بحكم التعريف، لكنها على عكسهما كانت مجرد تقنية مستخدمة لنقل محتوى موجود من ذى قبل. إن المحتوى نفسه قد أبدعته وسائل التكنولوجيا.

ولما كانت السينما إبداعا تكنولوجيا فإن الأفلام كان يجب أيضا توزيعها لأماكن حيث يمكن لتكنولوجيا مرتبطة بها استخدامها لعرضها. وإن كم الاستثمار والمدى الزمنى الذى تطور فيه والحاجة إلى مضاهاة الإمداد والطلب المفروض على السينما ليس فقط التنظيم الصناعى عند نقطة الإنتاج، بل أيضا العمل المتعلق بكل مستوى. ولقد جرى إنتاج الأفلام للسوق وجرى تصميم العمليات لإدارة مطالب السوق وكل هذا كان له تأثير بالغ على إنتاج الفيلم. وكانت لكل هذا نتائج غير مسبوقة فى كل جانب من جوانب هذا الوسيط السينمائى.

الأستوديو

لقد كانت الأفلام يتم إنتاجها فى الأستوديوهات. ورغم أن الشركات السينمائية الأمريكية قد انتقلت إلى كاليفورنيا الجنوبية فى سنوات ١٩١٠ من جهة من أجل الحصول على وفرة من ضوء الشمس، ومن جهة أخرى لتوفير تنوع أماكن التصوير، فإنه مع سنوات ١٩٢٠ كان يجب على غالبية المناظر أن يتم التقاطها فى وسط معد مميز سواء داخليا تحت الضوء الكهربائى أو خارجيا فى وسط يتم إعداده. وقد غامر صناع الفيلم بالنسبة لمواقع التصوير للحصول على مناظر (أو لقطات مفردة) لا يمكن توفيرها إلا فى الأستوديو، والتقاط الصور فى الأستوديو لم يهيئ فحسب مزيدا من السيطرة على الظروف الفيلمية، بل كان أيضا أكثر اقتصادا. والتوأمة من احتياجات الاقتصاد والسيطرة أدى إلى ظهور طرق مبسطة لتهيئة الأوساط البيئية وطرق أكثر تعقيدا لتجميع اللقطات والمناظر بمساعدة مؤثرات خاصة من نوع أو آخر.

وعلى الرغم من أن مصطلح المؤثرات الخاصة – في اللغة الشائعة المشتركة – قاصر بصفة عامة على التقنيات التي تسهم في تصوير الأحداث ذات الشطح الخيالي فإن الكثير من نفس التقنيات كان في الممارسة مستخدما في الغالب على نحو أكبر لتصوير المناظر الواقعية، وذلك كطريقة أشهر وأرخص لالتقاطها عما يقتضيه المنظر بإنتاجه في الوسط الواقعي الفعلي. والنفقات الباهظة لتشييد أوساط ذات أحجام حقيقية لمسلسل "التعصب" (١٩١٦) لجريفيث دفعت الشركات السينمائية إلي البحث عن طرق أبسط لكي تبدو كما لو كان الحدث قد وقع في مكان واقعي ذي ثلاثة أبعاد. واللقطات للمنظر الذي يعده الأستوديو (على سبيل المثال اللقطات القريبة الكبيرة) يمكن مضاهاتها مع اللقطات التي تتم في الموقع، بينما اللقطة المفردة يمكن تركيبها من عناصر متنافرة تندمج بمهارة لكي تبدو كما لو كانت تقدم واقعا مفردا. واختراع بسيط كان عليه أن يطلي جزءا من منظر على لوح زجاجي بينما يتم التقاط الحدث عبر جزء شفاف من الزجاج. ولكن كان هناك أيضا مزيد من التقنيات المعقدة مثل التقنية التي اخترعها المصور السينمائي الألماني إيوجين شوفتان في منتصف سنوات ١٩٢٠، واستخدم من بين أفلام أخرى في فيلم فرتيز لانج "مترو بوليس" (١٩٢٧). وقد تضمن هذا بناء أوساط بيئية مصغرة توضع بجانب الحدث الذي سيتم تصويره. وتوضع حينئذ مرآة مكشوطة أمام الكاميرا بزاوية ٤٥ درجة ويتم التقاط الحدث من خلال جانب المرآة المكشوط، بينما تنعكس المناظر من خلال الجانب غير المكشوط. وبشكل تبادلي فإن جانب المنظر يمكن أن ينطمس بخليط معدني، ويتم إنفاذه في اللقطة فيما بعد في المعمل، أو أن تكون هناك خلفية (يتم تصويرها في الموقع بوحدة فيلمية ثانية) يمكن إسقاطها على شاشة في خلفية الأستوديو، بينما الشخوص تمثل أمامها، وإن كان هذا لم يُستخدم على نطاق عريض حتى أوائل فترة الفيلم الناطق عندما احتاج الحوار إلى أن يتم تسجيله في وجود مكيفات داخل الأستوديو.

وتأثير هذه التطورات في تقنيات الإنتاج في الأستوديو كان عليه أن يدفع السينما في أواخر حقبة الفيلم الصامت في اتجاه الوهم الواقعي بشكل أكبر وهو يحطم الحواجز بين ما هو وهمي بشكل واضح (أفلام جورج مليس على سبيل

المثال) وما هو مسرحى وما هو واقعى حقيقى. وقد مالت الأفلام الروائيـة إلـى إحداث تأثير واقعى سواء كان محتوى الأحداث واقعيا أم مليئا بالشطح الخيـالى أم كان قائما على المغامرة، ولم يحدث إلا على الهامش أن يتم إنتاج أفلام إمـا أنهـا تلعب على التأثيرات من أجل ذاتها (أو للجمهور لكى تبهر الجمهور) أو التى تعتمد على أصالة مباشرة فى تصور الأحداث الواقعية. وأحيانا ما كـان يتجمـع هـذان النقيضان كما هو الحادث فى الكوميديا مما يترك الجمهور يعجب بالأشياء الحافلـة بالشطح الخيالى، وما هو متحقق ماديا بشكل واقعى بالنسبة للخدع التى تحدث فـى وقت حقيقى أو فى مكان حقيقى. ومهما يكن الأمر – وغالبا وعلى نحو أكبر – فإن الكنوز المتاحة فى الأستوديو يتم استخدامها للأغراض الاحتمالية التوليدية. والحدث تكون له "نغمة واقعية" كافية بالنسبة لوسائل تحقيقه لكى ينساب إلى حـد كبيـر – دون ملاحظة. وفكرة أن السينما يمكنها أن تستخدم الوسائل الصناعية الفنيـة مـن أنواع عديدة لخلق واقع سينمائى كاف كفاية ذاتية قد بزغت ببطء واستمر الوضـع على أنه يجرى استشعاره كشىء له طبيعة متناقضة ظاهريا. وأول شخص قد تمكن من هذا التناقض الظاهرى حقا وعلى الأرجح هو ليف كوشوف الـسوفيتى صـانع الفيلم وصاحب النظرية السينمائية التى خصصت (تجاربه) الشهيرة فـى بـواكير سنوات ١٩٢٠ لإظهار كيف أن المحتوى السردى للقطات المفردة تتحدد بتلاصقها، وليس بخواصها الحقيقية الحية الداخلية. غير أن تجارب كولوشوف تركـزت فـى غالبيتها على المونتاج (تركيب اللقطات معا) وليس على إمكانية العرض الفنى فى صناعة اللقطة نفسها، وكان هذا فى ألمانيا، وليس فى هوليوود أن تطورت تقنيـات إنتاج الأستوديو بشكل كبير. والنزعة الوهمية الواقعية (أكثر واقعيـة فـى حالـة هوليوود وأكثر وهمية فى ألمانيا) قد بلغت شكلها الحقيقى حقا كجمالية مهيمنة للفيلم الصامت.

الميلودراما والكوميديا والحداثة

ظهرت إبان فترة الفيلم الصامت معظم الأجناس الـسينمائية التـى سـتميز السينما طوال حقبة أفلام الأستوديو – أفلام الجريمة، أفلام الغرب الأمريكى، أفلام

الشطح الخيالى إلخ. ومن الأجناس الكلاسيكية نجد الجنس الموسيقى وحده – لدواع واضحة – غائبا رغم أن الكثير من الأفلام تم إنتاجه لتصاحب بموسيقى غير متزامنة. وبرسم أفق القوالب التوليدية التى تتجمع فيها الأفلام لأغراض التسويق، فإننا على أى حال نجد أن أفلام الحقبة الصامتة (وإلى حد ما بعد هذا بفترة وجيزة) يمكن تجميعها تحت نمطين رئيسيين: الكوميدى والميلودرامى.

إن مصطلح الميلودراما يستخدمه دارسو الفيلم لتشخيص نمطين من الأفلام بصفة خاصة – الأفلام (وخاصة فى البواكير الأولى للفترة الأولى) التى تظهر انحدارا تاريخيا جليا من الميلودراما المسرحية فى القرن التاسع عشر والقصص البطولية عن الحياة وحياة الأسرة (وغالبا ما تتخطى هذا وفيها ما يعرف "بصور المرأة") والتى لها حضور قوى فى هوليوود فى سنوات ١٩٣٠ وسنوات ١٩٤٠ وسنوات ١٩٥٠، وهذه الاستخدامات ليست متنافرة بشكل دقيق؛ لأن نمطى الأفلام لهما ملامح قليلة مشتركة. إن الميلودراما السينمائية فى بواكيرها كانت قائمة على الحركات وتتضمن نغمة القيم الخلقية والدرامية حول موضوعات دالة متكررة ذات صفات خاصة – الأبطال الذين يندفعون للعمل من جراء مظاهر الخسّة الشنيعة والنهايات الآلية وما شابه ذلك. وكل هذه الملامح تنحل إلى حد ما فيما يسمى ميلودراما الحقبة المتأخرة وتوجد بدلاً من هذا فى الأغلب فى أفلام الحركة (مثل أفلام الغرب الأمريكى) وليس فى الأعمال الدرامية السيكولوجية المتزايدة فى سنوات ١٩٣٠ وما بعد ذلك. والروابط بين الاثنين توجد فى أعمال د. و. جريفيث الذى شكّل وسائل إدخال القيم الميلودرامية فى تدفق السرد السينمائى وهو (باستخدامه اللقطة القريبة كحيلة سردية واقعية) أعطى الميلودراما التقليدية معيار التعمق السيكولوجى وعند فرانك بورزاجو وهو فى فيلم "الفكاهى" (١٩٢٠) و"السماء السابعة" (١٩٢٧) وغيرهما من الأفلام حوّل الشخوص الثابتة للميلودراما إلى شخصيات مدفوعة بقوة باطنية خارقة.

والأكثر عمومية هو أن السينما الأمريكية فى سنوات ١٩٢٠ وجدت صعوبة كبرى فى تحرير نفسها من الخطاطيات السردية للميلودراما المسرحية واستمراريتها فى السينما على يد جريفيث.

والأكثر عمومية هو أن السينما الأمريكية فى سنوات ١٩٢٠ وجدت صعوبة كبرى فى تحرير نفسها من الخطاطيات السردية للميلودراما المسرحية واستمراريتها فى السينما على يد جريفيث. ومع التزايد المضطرد فى طول الأفلام فى حوالى عام ١٩١٣ فصاعدًا – من ثلاث أو أربع بكرات إلى ست أو أكثر من البكرات فى فترة ما بعد الحرب – كان صناع الفيلم قادرين على التحول إلى قصص ذات مجال أعرض وتعقيد أكبر، وغالبا فى شكل اقتباسات من الروايات. ورغم تشذيب التقنية السردية – على أى حال – فإنه كان من النادر أن تسير هذه الفرصة المتاحة فى اتجاه التطور المميز الواقعى الدقيق. بل بالأحرى (وهذا حقيقى بل أكثر حقيقية عن كيان الإنتاج الأوروبى كما هو بالنسبة للإنتاج الأمريكى) أصبحت الأفلام الروائية حاشدة بالحوادث العارضة، بينما الشخوص التى تقع الحوادث بالنسبة لها تواصل الغرق فى داخل أبعاد مخططة. وفى فيلم ركس إنجرام "أربعة جياد فى سفر الرؤية" (١٩٢١) – على سبيل المثال – نجد أن الشخوص الرئيسية والقيم التى تمثلها ترد بين العناوين الفرعية فى فترة مبكرة وتصبح نمطية فى المظهر والحركات من خلال الحدث والحركة التى تمتد عدة عقود من السنين. ورغم أن القيم الأخلاقية للميلودراما عند جريفيث وتجسيدها على شكل أوغاد مقطّبين وأبطال مشئومين وبطلات مهددات دائما لم تعد تلائم الجو المتغير لعصر الجاز وعالم ما بعد الحرب بصفة عامة. وكان السرد القصصى والتخطيطات السيكولوجية بطيئة فى التكيف. وبعض التعقيدات والالتباسات فى الواقعية الأوروبية والمسرحية فى أواخر القرن التاسع عشر تبدو فى أفلام إريك فون شتروهايم فى الولايات المتحدة الأمريكية وأفلام المخرجين الألمان والإسكندينافيين مثل ج. و. بايست، كارل تيودور دراير، فكتور شوستروم، ولكن – بصفة عامة – كان هناك تناول ميلودرامى عريض بالنسبة للشخصية والحبكة معا السائدين على كلا جانبى الأطلنطى سواء فى أفلام الحركة، أو فى الأفلام التى تريد أن تكون أكثر سيكولوجية فى توجهها.

والتخفف من الحالة الميلودرامية فى الحقبة الصامتة وجد أساسا فى الكوميديا التى أفضت إلى نمطين. من جهة كان هناك ما يُعتقد بصفة عامة أنه كوميديا الفيلم الصامت، وهو جنس سينمائى رائع فريد يركز على الأداء الكوميدى (غالبا من نوع عنيف) واصطبغ بأسماء شارلى شابلن، بستركيتون، هارولدفويد، ستان لوريل وأوليفر هاردى. وهذا النمط من الكوميديا استغل استغلالا كاملا التمثيل الصامت والحركة، وهنا تكمن إمكانية السينما الصامتة. ورغم أن التمثيل الصامت مات بشكل أو بآخر قبل وصول الفيلم الناطق، فإنه استمر يحظى بالتقدير والاستمتاع به. لكن السينما الصامتة تملك أيضا نمطا مختلفا للكوميديا كان مصيره العكس تماما. وقد تمثل هذا فى محاولة فى أن يحقق فى الوسيط الصامت شكلا للكوميديا قائما على التمثيلية المسرحية التى كانت فى شكلها الأصلى معتمدة تماما على الفطنة اللفظية والبراعة فى الرد على البديهة. والكوميديا من هذا النمط أعاقها بشدة غياب الحوار المنطوق، ولكنها استعادت عافيتها ثانية كجنس فنى مع وصول الفيلم الناطق. والأمثلة الصامتة لهذا الجنس السينمائى قد مالت بالتالى إلى هوة النسيان، ولكن الجنس السينمائى كان شعبيا تماما وشحذ ألمعيات بعض أعاظم الفنانين فى هذه الفترة بما فيهم مويتز سيتلر وإرنست لوبيتش وحتى شابلن. وكان فيلم شابلن "امرأة من باريس" فى عام ١٩٢٣ الذى دشن عمل أدولف منجو كبطل نمطى لطيف كيّس لعديد من الكوميديات الاجتماعية بدءًا بفيلم لوبيتش "دائرة الأزواج". وفى أواخر هذا العام ١٩٢٥ تخطّى لوبيتش نفسه القيود التى كان يظن بها أنها من مكونات الفيلم الصامت باقتباس رائع لمسرحية أوسكار وايلد "مروحة الليدى ويندرمير"، وفيه كل نأمة شر يتم نقلها بلمسات دقيقة من خلال النظرة والحركة.

وكثير من استجابة الكوميديا الاجتماعية للجماهير الشعبية يقع فى إتاحة الفرصة للاستمتاع، وفى الوقت نفسه تجرى السخرية من حياة الغنى الكسول. ولكن فوق كل هذا أنها أتاحت الفرصة للسخرية من قيم الميلودراما. فعديد من المواقف والخدع فى الكوميديا الاجتماعية (وفى الحقيقة فى الكوميديا من الأنماط الأخرى) تتوحد مع تلك الخاصة بالميلودراما – اضطراب الشخوص، إرغام

الشخصية على الدخول فى زواج تعس، الرسالة التى تتوجه خطأ. وبهذه الطريقة يجرى تناول المسائل والاستجابة الانفعالية التى تنبعث فى الجمهور، وكل هذا معاد للمسرح.

لقد حملت الكوميديا للسينما عنصرا من الحداثة التى كانت بصفة عامة تنقص الميلودراما. ويصدق هذا على كل من كوميديا العادات بما فيها من وجهة نظر ساخرة للمآزق الأخلاقية فى الحياة الحديثة، وعلى النوع الفظ الذى يضع فى مقدمة الصورة بشكل منتظم السيارات والآلات والأجهزة المماثلة الحديثة. ولقد كانت الكوميديا أيضا طريقا دخلت منه الحداثة الفنية فى السينما الصامتة من خلال الجهود الواعية للطليعة (كما هو الحادث فى فيلم "استراحة" لرينيه كلير وفيلم "مذكرات جلوموف" لأيزنشتين) وبطرق أقل وضوحا. ورغم أنه كانت هناك محاولات لاستغلال الميلودراما على نحو محدث من أنطون جيليو براجا جليا بفيلمه "تاييس" (١٩١٧) إلى مرسيل لوهربييه بفيلمه "اللاإنسانى" (١٩٢٤). وسرعان ما تدهورت إلى نزعة زخرفية عقيمة، وسرعان ما تحللت وارتدت إلى معالجات محافظة على التقاليد على نحو أكبر.

والمحاولة الأكثر نسقية لتطوير سينما حول أهداف الحداثة الفنية حدثت – مهما يكن الأمر – فى الاتحاد السوفيتى. فهناك، فى أوائل سنوات الثورة، استمتع الفنانون بتحرر نسبى من القيد التجارى (وحتى السياسى) وجرى التعامل مع السينما على أنها فن آلة تتضمن مفهوما جديدا للرؤية (عين الكاميرا على حد تعبير فرتوف) وإضفاء الطابع الآلى على الجسم البشرى. وفن تركيب المناظر (استخدم السوفيت تعبيرا شهيرا هو مصطلح المونتاج) والسرد (المتركز على الجماهير كمقابل مضاد للبطل الفرد) وهذه كانت موضع التجريب المتناغم لدرجة ليس لها مثيل فى أى مكان آخر.

ولقد وجدت الحداثة السوفيتية الطريق أمامها سهلا. ففى السنوات الأولى كانت الدولة مستعدة (وإن يكن ليس بتحمس دائما) للمخاطرة والإنفاق الضخم على التجارب التى ليس لها أى ضمان من النجاح الشعبى المباشر. وفى بقية أوروبا

وفى اليابان بالمقابل (وأكثر فى الولايات المتحدة الأمريكية) كان إدخال العناصر الحديثة غير الشعبية الممكنة فى صناعة الفيلم الروائى تتقيد بالاعتبارات التجارية. والحداثة المتطرفة التى ازدهرت فى دوائر الطليعة فى فرنسا بصفة خاصة كانت لهذا تلقى تعبيرا لها على الهامش، وليس فى المجرى الرئيسى للإنتاج السينمائى. وفى ألمانيا انتشرت التعبيرية من فن التصوير والمسرح لتدخل فى أجزاء من عالم الفيلم، وكان لها أيضا نفوذ فى اليابان. ولكن كان هناك ميل إلى مزيد من المظاهر المحافظة فى التعبيرية -- تلك العناصر الأكثر سهولة فى استيعابها مع تراث الرومانسية – حتى وجدت لها مكانا فى الأستوديوهات الألمانية. والجانب الأكثر تطرفا فى ثقافة فيمار كانت مخاطرة سياسية كما أنها كانت مخاطرة جمالية، ولم يكن لها سوى تأثير واهن على المجرى الرئيسى. وما كان قويا للغاية فى ألمانيا كان – على أى حال – عبادة الفن كقيمة شبه مفارقة. وفى الإطار السينمائى فإن هذا كان يعنى أحيانا التوجه إلى الفيلم ذى الدلالة على الكيف الفنى، ولكن كانت هناك أيضا محاولات لإبداع لغة فنية للفيلم قائمة بشكل خالص على الصفات التعبيرية للصورة. وخير مثال على هذا فيلم "الضحكة الأخيرة" للمخرج ف. و. مورناو.

الفيلم الروائى

بينما كانت الخطوط العريضة للفيلم الروائى فى حقبة الفيلم الصامت تسير وفق مطالب فن الدراما والحبكة والتى ظلت فجّة، فإن تفاصيل بناء المشهد سارت فى تطور سريع وخاصة فى السينما الأمريكية. والفترة الانتقالية شهدت ظهور وسائل سينمائية خاصة من التغيرات اللماحة والمتعلقة بالمشهد وأبدعت استمرارية سردية داخل المشاهد عن طريق تركيب الصور. والتقنيات التى ظهرت فى منتصف وأواخر سنوات ١٩١٠ قد تشكلت وتهذّبت فى سنوات ١٩٢٠ لإبداع نسق تأتّى له أن يصبح معروفا على نحو متنوع على فن تركيب الصور "الخفى" و"الاستمرارية" و"التحليل" وظل قائما – مع تعديلات قليلة ملحوظة – حتى اليوم.

لقد كانت التقنيات الخاصة بتركيب الفيلم وبناء المشاهد – أكثر من أى شيء آخر – هى التى طرحت لب ما سيصبح معروفا على أنه أسلوب هوليوود الكلاسيكى، وذلك منذ عمل بوردول وتومبسون وسيتجر (١٩٨٥).

ومصطلحا فن التركيب الخفى والمستمر يشيران إلى حقيقة هى أنه – على الأقل – داخل المشهد مفروض فى الحركة أن تظهر مستمرة والروابط بين اللقطات خفية. وعلى أى حال ففى الممارسة نجد أن فن التركيب داخل المشهد لم يكن خفيا بشكل كامل على الإطلاق، والتأثيرات الدرامية كانت تتحقق فى الأغلب بمجموعة من القطْع لم تكن مرئية فحسب، بل ماثلة أيضا بشكل حى للمشاهد كخدع سردية – وعلى سبيل المثال لكى نظهر أن الشخص مراقب من قبل شخص آخر لم يُشَاهَد من قبل فإن هذا يستمر على نحو أكثر إلى أن تلتقى به العين فى البداية. وتبادل الاستمرارية والتقطيع كان أيضا شيئا هاما لإطلاع المشاهِد على دلالة التغيرات فى المنظر دون الرجوع إلى العناوين الفرعية. والأكثر دلالة من مسألة الترابطية والاستمرارية هو الجانب التحليلى. فلكى تعمل الصور يجب تجزئتها إلى مكونّات وفق خطة سابقة فى ضوء الفكرة المفروض أن يقوم عليها الحدث، وكيف يتم عرضه. ورغم أن التأثيرات التصويرية قد دخلت فى حيز الاعتبار فى تخطيط المشاهد فإن الأولية تركزت على الحركة، وكيف تتجسد وكيف يمكن لمفهوم الحركة أن يكون أكثر فعالية ويتجسد اقتصاديا. إن إخراج المشهد يميل لهذا إلى أن يعمل على أنه تجسيد لفكرة مسرودة، وليس كقيمة فى ذاتها.

والتركيب الفيلمى التحليلى يكمل أيضا الابتعاد عن الأرضية الأمامية فى عرض المشاهد. إن المشهد لم يعد يتجمع أمام الكاميرا، أى أنه لا يتم تصويره بشكل أو بآخر على الطريقة المسرحية. فبدلا من هذا يمكن للكاميرا أن تدخل المشهد وتعمل عمل الراوى المتحرك الذى يوجه منظر المشاهد بهذه الطريقة أو بتلك. ولكى يتم التأكيد على أن المشاهد قد تُوجّه بثبات داخل الأماكن التى يحددها تتابع زوايا الكاميرا، يجرى استخدام قاعدة الـ ١٨٠ درجة فى سينما هوليوود. إنه يتم رسم خط وهمى تخيلى عبر مكان المشهد أمام الحدث وطالما أن الكاميرا لم تخترق هذا الخط، بل يتم تبنى أوضاع مختلفة أمامها وتظل الشخوص فى الأماكن

المماثلة المميزة ويظل المشهد جليا (فإذا اخترقت الكاميرا بالفعل ماديا الخط – على سبيل المثال بالتحرك للأمام أو التحرك من أجل نقطة قريبة – فإن زاوية الرؤية يجب أن تكون من خلف الخط). والنتيجة هى إبداع مكان مشهدى مصطنع، وإن كان واقعيا يمكن للكاميرا داخله أن تتبادل وجهات نظر موضوعية وأخرى شبه ذاتية.

وهناك خدعة شائعة بصفة خاصة يتزايد استخدامها منذ عام ١٩١٣ فصاعدًا، وهى لقطة متمشية مع خط العين وعكسها. فنظرة الشخص الذى يتم تصويره تتبعها لقطة من زاوية أخرى للشىء الذى ينظر إليه الشخص. والاستخدام الخالص لهذه الخدعة والمتعلقة بها له تأثير محو إحساس المشاهد بالمسافة من الحركات وافتراض وجود أفكار ومشاعر للشخوص مع (رأب) الهوة بين المشاهد والمشهد لخلق اندماج تخيلى بين الاثنين.

إن تطور السرد عبر التركيب الفيلمى سار فى مجال مختلف فى أوروبا عن الولايات المتحدة الأمريكية. فالتركيب التحليلى كان مستخدما بالتأكيد فى معظم السينما الأوروبية فى سنوات ١٩٢٠ رغم أن الدرجة التى جرى بها الاقتصاد عن المثال الأمريكى كتعارض مع الاختراع المستقل ظلت غير واضحة، فإن صناع الفيلم الأوروبيين ظلوا مرتبطين بالتصوير من المواجهة لمدة أطول، ومع هذا لم تكن هناك لقطات مصورة بعمق. وفى الوقت نفسه كان هناك تصور مختلف تمامًا بالنسبة للتركيب قد تطور وهو يقوم أكثر على تجاور الصور، وليس على وصل مكونات الحركة.

إن تجاور الصور – أو المونتاج – لم يكن بطبيعة الحال غائبا تماما عن السينما الأمريكية. (فقد استخدمه بشكل رائع جريفيث فى سنوات ١٩١٠) بمثل ما أن التركيب الاستمرارى لم يكن غائبا عن الأوروبيين. ولكن من الصواب أن نقول إن الجانب الأكبر من استخدام المونتاج فى هوليوود كان ثانويا بالنسبة لاحتياجات الاستمرارية. ولقد قام الأمر فى أوروبا أساسا (وإن كان أيضًا فى اليابان) على استخدام تأثيرات مونتاج منتظمة للهيمنة على الوظائف السردية أو إعادة تشكيلها وفق خطوط مختلفة.

ونماذج المونتاج غير الخاضعة للاستمرارية يمكن أن نجدها في جميع أنحاء السينما الأوروبية في سنوات ١٩٢٠ من التسلسل السريع للقطات في فيلم "العجلة" (١٩٢١) لأبل جانس إلى توليد الصور التهديدية في "ابتزاز" (١٩٢٩) لهتشكوك، مرورا بوابل الخدع الدرامية المرتبطة بالنزعة التعبيرية الألمانية. ولكن المونتاج كمونتاج كان في الاتحاد السوفيتي فقط مع كولشوف وأيزنشتين، وقد ارتفع إلى مصاف المبدأ المُشَكِّل للسينما.

ونظريات أيزنشتين عن المونتاج اشتهرت بتعقدها، وأصبحت أكثر تعقيدا في سنوات ١٩٣٠ عندما توسّع فيها لتشمل التقابل بين الصورة والصوت. وهناك اختلافات هامة أيضا بين أصحاب المهنة الرئيسيين وأصحاب نظريات المونتاج السينمائي – أيزنشتين نفسه وكولشوف وبودوفكين وخرتوف. وعلى أي حال فإن الشيء المشترك في كل المعالجات هو الفكرة التي تذهب إلى أن المونتاج ليس سيرورة تتم في خط مستقيم، ليس ببساطة طريقة لتجسيد السرد، بل تقديم قيم خاصة به بوضع العناصر الدالة متجاورة وفي تصادم درامي.

فإذا استرجعنا – ونحن في سنوات ١٩٥٠ – تاريخ السينما، فإن الناقد الفرنسي أندريه بازين نوّه بخطين رئيسيين: مدرسة المونتاج التي دمغها بطابعه أيزنشتين حيث توضع العناصر متجاورة لإبداع معنى محدد مسبقا لها كل الأهمية، وميل أقل وضوحا يرتبط من بين آخرين بمورناو وسيستروم؛ حيث إن الواقع الكامن في كل لقطة يسمح له بأن يعبر عن نفسه. وبصيرة بازين بمسألة من المسائل الأساسية لجماليات الفيلم – علاقة الفيلم بالواقع المرئي – تظل سائدة، لكن الطريقة التي صاغ بها المسألة مضللة. فلم يكن المونتاج السوفيتي وحده، بل أيضا نسق هوليوود المنافس عن المونتاج المستمر هما اللذان حددا من قبل معنى الصورة ومحدودية قوتها للتعبير عن الواقع. وكل نسق – بطريقته كان مصطنعا فنيا بشكل عميق وقد استخدم الاصطناع الفني لتوجيه انتباه المشاهد عبر خطوط منضبطة مسبقا.

التمثيل ونظام النجوم

إن التمثيل فى السينما الصامتة كان دائما – إلى حد ما – تمثيلا قائما على الإيماء؛ لأنه بالحركة والإيماءة أساسا يجب نقل المعنى. ومع تطور التركيب الفيلمى التحليلى وزيادة استخدام الوسيط أو اللقطات القريبة فى المرحلة الانتقالية أصبح التمثيل فى السينما الأمريكية – بصفة كلية – أكثر طبيعية عما كان فى الحقبة المبكرة. والشيء نفسه يصدق – بصفة عامة – على الأمور الأخرى. لقد ظل الأسلوب أسلوبا إيمائيا قويا حيا فى إيطاليا بصفة خاصة طوال سنوات ١٩١٠، وبلغ مدى متسعا تاريخيا فى عروض قامت بها المغنيات الأوليات مثل ليدا بوريللى، وعند رجال مثلوا أمامهن (وإن كان إلى مدى أقل). ولقد كان أيضا مُركبا كبيرا فى التعبيرية الألمانية، حيث يتم "التعبير" عن الحالات الباطنية، ويكتسب شكلا بالإيماءة الدرامية. وعلى أى حال فإن الأكثر دلالة كان التأرجح بين التقنيات القائمة على مُباطنة الدور من الداخل، وتلك القائمة على الأشكال المختلفة للحضور على الشاشة بدون وجود علاقة ذهنية ضرورية بالنسبة لجانب الممثل.

إنّ فكرة أن أداء الممثل يصدر من مباطنة دقيقة للدور ترتبط بصفة عامة بعمل قسطنطين ستانيسلافسكى فى مسرح الفنون بموسكو فى سنوات ١٩١٠ وسنوات ١٩٢٠. وقد أثرت أفكار ستانيسلافسكى تأثيرا بالغا على السينما الروسية فى بواكيرها، وتم إدخالها فى الولايات المتحدة الأمريكية على أيدى المهاجرين الروس وشقت طريقها إلى السينما من خلال أستوديو الممثلين الشهير الذى أسسه إليا كازان وأداره لى ستراسبرج فى سنوات ١٩٤٠، وعلى أى حال فقد تمتعا بثروات مختلفة من أسلوب ستانيسلافسكى، وإن كان قد رفضه بحسم العديد من صناع الفيلم السوفيتى الثوريين فى سنوات ١٩٢٠. وفى المسرح نجد أن (نظام) ستانيسلافسكى قد وجد معارضة من الكاتب المسرحى بريخت وبيسكاتور فى ألمانيا، وكذلك جماعات الفيلم والمسرح وخاصة فى الاتحاد السوفيتى. ولم يكن بريخت وبيسكاتور قادرين على أن يضع كل منهما أفكاره فى الممارسة فى السينما الصامتة (وهناك تجارب معزولة على حدة). والتأثير البريختى بصفة عامة لم يجر

استشعاره في السينما حتى جاء عمل جودار دوستروب وفاسبندر ووندرنر في سنوات ١٩٦٠ وسنوات ١٩٧٠. وعلى أى حال ففى الاتحاد السوفيتى جاءت الدعوة للمونتاج السينمائى وحدث اقترب من الأداء التمثيلى المعارض تماما لما أصبح عالميا موروثا فى منهج ستانيسلافسكى.

وهناك أفكار سوفيتية بديلة عن التمثيل السينمائى تباينت بين الدعوة إلى درجة كبيرة من الحرفية وامتهان هذه الحرفية (ولكن على أساس حركات ميكانيكية وأداء روتينى فى سيرك، وليس على أساس علم نفس) ورفض قيم التمثيل الاحترافى. وقد دعا (الطابع) النمطى عند بودوفكين الممثلين أن يتم اختيارهم على أساس الملامح الجسمانية الملائمة للشخصية التى سيتم تقديمها، لهذا فإن التمثيل السينمائى قائم على الطرق التى يمكن أن يستخدمها هذا المظهر. إن الممثلين لا يستعدون للمشاهد، بل يتم إعدادهم (من قِبل المخرج) بالنسبة لكل لقطة.

والسينما الأمريكية أيضا قائمة على الطاقم ذى الطابع النمطى، ولكن بطريقة أخرى. إن الميلودراما والكوميديا يقتضيان معا أنماطا جزئية على الأقل على أساس المظهر. وفى هذه الظروف فإن قدرة الممثل تكون فى تمثيل جانب محدد ويكون قيما، وذلك حسب القدرة على إبداع الشخصية. (ولا يعنى هذا أن نقول إن الأدوار – وحتى الأنماط – لم تكن يبدعها عرضا المؤدون؛ إن شخصيات الكوميديين العظام وبعض الممثلين للميلودراما هم جميعا موضوع الإبداع القائم على الوعى والإدراك). والمعرفة العامة كانت أيضا مهمة للغاية، ولم تكن الأفلام تروج وفق نمطها من الحبكة فحسب، بل أيضا وفق الشخوص التى تحتويها ومَن أدّاها. ولم يكن كافيا بالنسبة للممثل (أن يكون) دورا فى فيلم معين أو مجموعة من الأفلام، ومكانة الممثل تزايد دورها حتى إنها تتجاوز الدور الذى يلعبه أو تتجاوز الممثلة الدور الذى تلعبه. ولقد أصبحت الأفلام حوامل لوجود نجومها وصورة النجوم على الشاشة وما عُرف عنهم أو ما يجرى الاعتقاد فيهم فى وجودهم خارج نطاق الشاشة لم تجذب الناس لمشاهدة الفيلم فحسب، بل أثرت أيضا فى متعتهم وفهمهم لما قد تم تصويره.

إن (نظام النجم) الذى ظهر فى هوليوود فـــي ســنوات ١٩٢٠ كـــان آليــة متطورة لتمكين الأستوديوهات من استغلال الصفات الجسمانية للممثلين والممثلات المتعاقدين معهم ومعهن، وتنظيم وظيفة التمثيل والوجود الحقيقي في الحيــاة لمــن يؤدونها حول إبداع صورة ما والتمسك بها. ولما كان الأمر على هذا النحــو فــإن المسألة تختلف اختلافا بينا عن الممارسات في استخدام فنون الأداء الأخرى، وفــى السينمات الأقل في الصنعة. ولم يكن نظام النجومية هو الذى كان جديدا؛ فكاروزو يمكن أن يعد نجما أو سارة برنار. ولقد كان يطلق علـــى آستانيلــسن أول نجمــة سينمائية عالمية. وعلى أى حال فإن النظام كان هو المنطق الصناعى القائم وراءه.

والعقد الذى يربط النجم بالأستوديو صفحته الأولى وثيقة بريئة ترغم الممثل على أن يقدم خدمة خاصة استثنائية لأحد المشتركين مقابل نقود ووعــد بالــشهرة. وتشابه الأساس للعقود السائدة في الأفرع الأخرى من العمل يصعب معه تحديه في المحاكم، فإنّ على الممثل أن ينصاع مقابل ما يحصل عليه من أجــر. وعلــى أى حال فإن ما يقدمه الممثل ليس خدمة فى الحقيقة (ولم يكن عملا أو شيئا مصطنعا)؛ بل إن الممثلين والممثلات يقدمون – بالأحرى – أنفسهم وأجسامهم المادية وجمالهم وألمعياتهم لتجسيد كل هذا فى صورة تصبح سلعة صــالحة للاســتهلاك الــشعبى. وطالما أن مهمة الممثل تسير على ما يرام فإن هذا لا تتم ممارسته على أنه إرغام وتعسّف. ولكن عندما يجد الممثلون أنفسهم قد أسيء استخدامهم فى الأدوار التــى يمثلونها أولا يتم تشغيلهم على الإطلاق أو يربكــونهم بــالقروض، فإنــه يجــرى استخدام مجازات العبودية والمومسة وصفا لحالتهم وحظهم. ومن هذه المجــازات ترد المومسة كلفظ ملائم لهذا الوضع، وذلك نظرا لأن الممثلين يتم اختيارهم فــى الأغلب (بل ويتم تسويقهم) على أساس القبول الجنسى لهــم ويــؤجرون أجــسامهم للأستوديو لكى يحول هذه الأجسام إلى صور مرغوبة جنسيا.

وإذا كانت الحداثة والتصنيع فى السينما السوفيتية يعنيان إضفاء الطابع الآلى على جسم الممثل فإن الأمر فى هوليوود يعنى اعتبارهم سلعة. إن نظام النجم هــو (ذروة) إضفاء طابع الصنمية على السلع، والذى حلله كارل مــاركس فــى كتابــه "رأس المال". وعلى أى حال فإن الجماهير تطلب أكثر من مجــرد الــصورة ذات

البعدين التى تراها على الشاشة. إن الناس يريدون أن يعرفوا كيف كان حال المحبين الذين يقبلونهم على الشاشة وماذا فعلوا فى الحياة الحقيقية. وهذه الرغبة تتغذى، بل يجرى إحباطها أيضا، بالتدفق الدائم بالمعلومات (وكثير منها يجرى فبركته واصطناعه) عن حياة النجوم وغرامياتهم خارج الشاشة. إن الأمر أبعد ما يكون عن إضافة بعد للحقيقة وراء الصورة، وإن أنشطة أقسام الدعاية وأصحاب عواميد الشائعات تفيد فى تسويق الممثلين على نحو أكبر، وتجعل من حياتهم الخاصة مشهدا مرسوما مثيرا إثارة الأفلام نفسها.

الجماهير

إن كثيرا من المجادلات تدور عن طبيعة الجماهير الذين استثارتهم السينما الصامتة فى أوجها. وإذا كان هناك شيء واحد مؤكد فهو أنه عبر العالم كله هم أساسا سكان الحضر. إن تركيز الجماهير وتسهيل المواصلات وتقديم الكهرباء الضرورية هى الشرط المسبق الجوهرى فى السينما كترفيه جماهيرى متزايد. لكن المعلومات الأولية عن الطبقة والتكوين من الجنسين للجماهير تظل مبعثرة ومتناقضة. فالجماهير فى أمريكا الشمالية فى سنوات ١٩٢٠ يبدو أنها الطبقة الوسطى المتنامية، حيث إن الصناعة استهدفت بشكل نسقى تدفق السكان شبه الحضريين البيض. إلا أنه – على الأرجح – بينما كانت هذه هى إستراتيجية هوليوود فإن الجماهير فى الممارسة كانت متنوعة تماما فى تكوينها. ففى الولايات المتحدة الأمريكية نفسها كانت هناك جماهير سوداء منفصلة، وكانت هناك جماهير من أعراق أخرى، بينما الجماهير فى بريطانيا توصف دائما – أو فى الأغلب – على أنها الطبقة العاملة السائدة. والفروق الثقافية والإحصائية السكانية الحقيقية بين الأقطار لعبت دون شك دورا فى تحديد تشكيل الجماهير، لكن فروق الإدراك أثرت فى كيفية وصفهم. ومهما يكن الأمر فإنهم كانوا مُستهدفين. ومن المؤكد أن أفلام هوليوود قد وصلت إلى غالبية السكان الحضريين من خلال العلم الصناعى، وتسللت من خلالهم إلى المناطق الريفية وغير المتطورة بالمثل ومنحت الجميع – على السواء – أسطورة يتشاركون فيها وهى أسطورة المغامرات والحب الرومانسى.

ولقد شكلت النساء جانبا هاما في جماهير السينما. إن الحرب العالمية الأولى حملت النساء إلى سوق العمل، وفقدان جيل كامل من الرجال فى خنادق الحرب يعنى بعد الحرب أن النساء اللواتى لم يتزوجن سيجدن أنفسهن يعشن حياة الاستقلال، وحتى فى الأقطار التى لم تُعانِ من هول الحرب كان تحرير المرأة والإمكانيات الجديدة للتوظيف قد أعطت النساء وضعا اجتماعيا مغايرا. وكان جيل النساء بعد الحرب جزءا كبيرا لا من جماهير السينما فحسب، بل أيضا من قارئات المجلات التى احتفت بالسينما وأبطالها وبطلاتها. ونادرا ما يجرى الإقرار فى سياق صناعة من الصناعات وثقافة من الثقافات حيث تحصل نساء قليلات على مراكز ويكون لهن تأثير واضح فإن رغبات هذا الجيل الذى ساعد على تشكيلهن، وبالتالى تشكل بهن تأتى الصورة المتخيلة للسينما الصامتة فى أوجها.

المراجع

Bazin, Andre (1967) Montage interdit.

Bordwell, David, et al. (1985), The Classical Hollywood Cinema.

Eisenstein, Sergei (1991), Towards a Theory of Montage.

Koszarski, Richard (1990), An Evening's Entertainment.

Morin, Edgar (1960), The Stars.

فرينز لانج
(١٨٩٠ – ١٩٧٦)

وُلد فرينز لانج فى فيينا، وهو ابن مهندس فى البلدية، وقد بدأ بدراسة العمارة. ولكن فى عام ١٩١١ انطلق فى رحلة استغرقت عامين حول العالم أفضت به فى نهايتها إلى باريس حيث تعلم فن التصوير، بينما كان يعول نفسه ببيع بطاقات مصورة ولوحات. وعندما نشبت الحرب سُجل فى الجيش النمساوى، وجُند فى الجبهة وجُرح عدة مرات. وفى عام ١٩١٨ انتقل إلى برلين ليكتب سيناريوهات، وأصبح مديرا سنة ١٩١٩، وفى سنة ١٩٢٠ تزوج الكاتبة السينمائية والروائية المشهورة جدا ثيافون هاربو. وكل أفلام لانج التالية الألمانية تمت بالتعاون معها.

ولانج مع مورناو ولوبيتش يعد واحدا من العمالة المشتغلة فى السينما الصامتة الألمانية. وقد ساعدت أفلامه على كسب جمهور عالمى قومى للأفلام الألمانية، وكانت لديه حاسة جمالية دقيقة مما أتاح له أن يقدم بديلا جادا عن هوليوود. وإن افتتانه بالتوازيات بين علم نفس الإجرام والعمليات السيكولوجية العادية يتضح من قبل فى فيلمه "السيد مابيوزه المقامر" (١٩٢٢) حيث يوجد عبقرى شرير يحاول أن يسيطر سيطرة تامة على المجتمع. وقد استغل مابيوزه البورصة بسهولة كأنها لعبة قمار، وقد لجأ إلى التنويم المغناطيسى والنساء المغويات والرعب النفسى ليسوق ضحاياه من الأثرياء إلى الدمار الذاتى. وبشكل مناسب كانت امرأة هى التى تسببت فى دفعه بشكل حتمى إلى الجنون على نحو عميق حتى إن رؤيته الشاملة تحولت ضده، وهو يدفع ضحاياه إلى الهلوسة ويرتد من الموت لكى يتهم نفسه. ويعد فيلما "أسطورة نيبلنجن" (١٩٢٤) و"مترو بوليس" (١٩٢٦) من الإنتاج الفائق السخى، وقد صُمما من أجل جماهير العالم. وقد تميز

الفيلمان بالقدرة على الإقناع من نواحي العالم الضخمة الفنية آنذاك، وجمالها التصويرى الرائع حيث إن التقابلات الدرامية فى المجال المعمارى والتكوين الجرافيكي تنقل الموضوعات الرئيسية. وفيلم "سيجفريد" وهو الجزء الأول من فيلم "أسطورة نيبلنجن" يتميز بالنماذج الهندسية القوية مقابل الفوضى غير النسقية التى تهيمن على الجزء الثانى، وهو بعنوان "انتقام كريمشيلد". وعدم التوازن فى التكوين البصرى يتمشى مع القسوة اللاإنسانية لانتقام كريمشيلد ضد أسرتها لجريمة سيجموند، وبهذا يتم تدمير حضارتين. وفى فيلم "مترو بوليس" فإن الإيقاع الذى يرغم العمل على أن يصاعد فى البداية يتناقض مع محاولاتهم الفوضوية فيما بعد لتجنب الفيضان الذى تسببوا فيه لكى يتدفق على بيوتهم. وكما فى فيلم "نيبلنجن" فإن امرأة تكون أداة تدمير مجتمع بكامله: ماريا (الشريرة) (الممثلة بريجيت هلم) وهى إنسان آلى مليء بالجنس قادر على أن يسحر من أمامه، وقد خُلقت لكى توقع الأذى والخراب بالعمال. وهى شخصية مزدوجة لماريا (الطيبة) التى توحد العمال من خلال إيمانهم الأعمى بها على أنها مخلّصتهم. ويقع ابن الطاغية فى حب ماريا العذراء فتخدعه توأمتها الشريرة المخادعة بالنسبة لحالة العمال. وفى النهاية يوجد الحب الأخوى بين الطاغية والعمال ويبدو كل واحد على أنه انتصر، وذلك بشكل غير مُقنع.

وفى أول فيلم ناطق للانج وهو فيلم "ميم" (١٩٣١) يجرى تصوير بيتر لور قاتلا للأطفال يرتكب سلسلة من الجرائم التى ترعب مدينة بكاملها. وهناك قوتان توأم هما البوليس والعالم السفلى. وأحيانا يجرى وضعهما متجاورين على نحو متعمد من خلال تركيب الفيلم لتأكيد أوجه التشابه بين تنظيماتهما ودوافعهما، إنه جنس ضد الجنس الآخر، ولإلقاء القبض على الشخص المسئول عن إثارة الاضطراب فى كلا مجالى العمل. فإذا كان العالم السفلى هو المرآة المظلمة للبوليس، فإن الدافع اللاشعورى للقاتل يجعله يكرر جريمته، وهذا هو الجانب المظلم من نفسه العاقلة، وهو عاجز عن السيطرة عليه.

والرقباء النازيون لم يوافقوا على إجازة فيلم لانج التالي "وصية السيد مابيوزه" (١٩٣٢). واستنادا إلى ما ذكره لانج فإنه كان قد دُعي للقاء جوبلز وزير الدعاية والذي بدل أن يناقشه حول الفيلم أعلن أن هتلر يريده أن يرأس صناعة الفيلم النازية. وعلى أي حال غادر لانج ألمانيا فجأة إلى باريس. وقد أنهى زواجه بثيافون هاربو التي كانت متعاطفة مع النظام الجديد. وفي عام ١٩٣٤ انتقل إلى هوليوود مع عقد لمدة عام مع شركة مترو جولدوين ماير. وبين ١٩٣٦ و١٩٥١ كان على لانج أن يخرج اثنين وعشرين فيلما أمريكيا، وكان يغير الأستوديوهات باستمرار.

وبينما كان لانج في انتظار التعاقد مع شركة م. ج. م. اتخذ خطوات ليحدث انطلاقة في الثقافة الشعبية الأمريكية حتى يتمكن من فهم جمهوره الجديد. وفوق كل شيء، لقد قيل إن الأمريكيين يتوقعون أن تكون الشخصيات أناسا عاديين. وقد استوعب هذا الدرس في عقله وأقنع الأستوديو أن يخرج فيلم "الغضب" (١٩٣٦) وهو فيلم فيه إنسان عادي يلقى القبض عليه خطأ بالشك في أنه اختطف طفلا، ويحتمل أن يكون قد قتله. ويحدث أنه ينجح في أن ينتقم من الذين اتهموه بينما ضحّى بأسرته وحبيبته أثناء هذه العملية. وفيلم "الغضب"، وهو من أقوى أفلام لانج يظهر سكان مدينة صغيرة يتحولون إلى أناس لا يتمتعون بحقوقهم من جراء تحريض وسائل الإعلام، لكنه يظهر أيضا (شأن أفلام لانج الأخرى من فيلم "انتقام كريمهيلد" إلى "الحرارة الكبرى"، ١٩٥٣) كيف أن الانتقام يحط من شأن الناس – لا العامة فقط، بل أيضا البطل نفسه.

وفي أفلام لانج الألمانية يكون المُشاهِد في وضع أسمى من المعرفة عن بقية الشخوص. وهذه المعرفة الشمولية قد تقوّضت في الأفلام الأمريكية حيث تلعب البديهيات البيئية دورا كبيرا، وحيث تكون المظاهر خداعة بالنسبة للمُشاهِد، وكذلك بالنسبة للشخوص. وفي فيلمه "أنت لا تعيش سوى مرة واحدة" (١٩٣٦) فإن الأمور البيئية الجلية والإطار الذي رسمه لانج مع الإضاءة وتركيب الفيلم بوجهة نظر أفضت كلها بالجمهور إلى الاعتقاد بأن المجرم السابق ارتكب سرقة أخرى

رغم ثقة خطيبته ببراءته. وكما فى فيلم "الغضب" قرب الخاتمة يأتى الإيمان بالحب الرومانسى بشكل شامل، ويبدو التغير الاجتماعى على أنه ممكن. ولانج فى الأفلام التى كان عليه أن يعمل فيها عشرين عاما لم يعد الأمر على هذا النحو.

وبعد بعض أفلام الغرب الأمريكى غير العادية وسلسلة من أفلام التشويق المعادية للنازية (وتشمل "الجلادون أيضا يموتون!"، ١٩٤٢ وقد تعاون معه الكاتب المسرحى بريخت فى كتابة السيناريو) انطلق لانج لإخراج ثلاثة أفلام بطولة جوان بنيت. ونجاح دراما الترقب والتشويق الشبيهة بالحلم "المرأة التى فى النافذة" (١٩٤٤) أدى إلى التشارك مع زوج بنيت المنتج والتر وانجر فى فيلمين تاليين فى إطار تحليل نفسى صريح: "الشارع القرمزى" (١٩٤٥)، وهو إعادة إخراج فيلم رينوار "الطريق" (١٩٣١)، "سر وراء الباب" (١٩٤٧).

وأفلام لانج إبان سنوات ١٩٥٠ تنتقد بشدة وسائل الإعلام الأمريكية وخاصة فيلم "بينما المدينة غارقة فى النوم" (١٩٥٥) و"وراء الشك المعقول" (١٩٥٦). وهو يقدم شخوصه بطريقة تزداد نأيا عن تشجيع الجماهير من خلال المعنى المعتاد، فهو يوصل آراءه بالأحرى من خلال البناء والتكرار وتركيب الفيلم وتأثيرات المنظر. وأنجح فيلم فى هذه الفترة هو "الحرارة الكبرى" وهو يهرب ويتجنّب التملّص من الشخصية من خلال التمثيل الفريد لجلوريا جراهام ولى مارفن.

ولانج فى خاتمة مشواره الفنى عاد لفترة وجيزة إلى ألمانيا ليصور فيلمين قائمين على سيناريوهاته المغامرة من سنوات ١٩٢٠، وقد أبدع فيلما ثالثا عن شخصية مابيوزه وتم تصويره فى عصر الكاميرا ذات الإشراف من أعلى (وهى المعبودة الجنونية للغاية) وكان ذلك عام ١٩٦٠ وأفلامه هذه تظهر الطابع الأسلوبى لانشغالات لانج وتكثيفه ورجوعه التجسيدى لعديد من أفلامه الأولى.

وفى نظر بعض النقاد يوجد اثنان من فريتز لانج: العبقرية القديرة فى الحقبة الألمانية، واللاجئ الأمريكى الذى أصبح ترسا فى عجلات صناعة هوليوود السينمائية، ولم يعد قادرا مرة أخرى على تحقيق أستاذيته وسيطرته على فيلمه. وفى سنوات ١٩٥٠ جرى تحدى هذا الرأى وخاصة فى المجلة الفرنسية (كراسات

السينما). فقد جرت رؤية أفلام لانج الأمريكية على أنها تجسيد لرؤيـة شخـصية تبرز وجهة نظر أخلاقية عميقة تجاه مكانة الفرد داخل المجتمع. وتشاؤمه وعودته إلى الأفراد الذين يقعون بمحض الصدفة في سلسلة من الأحداث تفقدهم سـيطرتهم أمران متلازمان طوال رسالته الفنية على نحو انشغاله السابق بأبنيـة الشخـصية المزدوجة والعكس والعمليات الخاصة بالاسـتقلال النفـسى ومحدوديـة النزعـة العقلانية والمؤسسات الاجتماعية. وفى سنة ١٩٦٣ لعب لانج نفسه دور البطولـة فى فيلم جودارد "الاحتقار" وهو مخرج متمسك بإبراز رؤيته الخاصة فى الـسينما بجدية ووقار برغم الظروف المنحطة للإنتاج المشترك العالمى.

جانيت برجستروم

مختارات من الأفلام

Die Spinnen Part I: Der goldene See (1919), Die Spinnen, Part 2: Das Brillantenschiff (1920), Der mude Tod (Destiny) (1921), Dr Mabuse, der Spieler (Dr Mabuse, the Gambler, 1922), Die Nibelungen Part 1: Siegfried, Part 2: Kriemhilds Rache (Kriemhild's Revenge) (1924), Metropolis (1926), Spione (Spies) (1927), M (1931), Das Testament des Dr. Mabuse (1932), Fury (1936), You Only Live Once (1936), You and Me (1938), The Return of Frank James (1940), Western Union (1940), Man Hurt (1941), Hangmen Also Diel (1942), Ministry of Fear (1944), The Woman in the Window (1944), Scarlet street (1945). Secret beyond the Door ... (1947), Rancho Notorious (1951), The Blue Gardenia (1953), The Big Heat (1953). Human Desire (1954), Moonfleet (1955), While the City Sleeps (1955), Beyond a Reasonable Doubt (1956). Der Tiger von Eschnapur (Part 1). Das indische Grabmal (Part 2) (1959). Die tausend Augen des Dr Mabuse (The Thousand Eyes of Dr Mabuse) (1960).

المراجع

Bogdanovich, Peter (1969), Fritz Lang in America.

Eisner, Lotte (1976), Fritz Lang.

Grafe, Frieda, Patalas, Enno, Prinzler, Hans Helmut, and Syr, Peter (1976), Fritz Lang.

Jenkins, Stephen (ed.) (1980), Fritz Lang.

لون تشانى
(١٨٨٣ – ١٩٣٠)

أصبح لون تشانى نجما كبيرا لشركة مترو جولدوين ماير فى سنوات ١٩٢٠ على الرغم من أن نجوميته كانت تبدو عكس كل قناعة بعبادة الشخصية المحيطة بالممثلين السينمائيين خاصة فى سنوات ١٩٢٠ الجنونية الساحرة. ورغم أن رسالة هوليوود قائمة على أن النزعة اللاشخصية التى تطمس الذاتية ليست بالمستحيلة فإن نجومية تشانى تبدو فريدة بصفة خاصة، وغالبا ما يجرى تفسيرها فى إطار المواهب الخاصة بالتمثيل الصامت والمغروسة فى طفولة تشابى فى محاولة للتواصل مع والديه الأصمين الأبكمين، لكن تشانى يشكل أسلوبا تاريخيا فى التمثيل سرعان ما انمحى من الشاشة من سنوات ١٩٢٠ إن العبقريات الماثلة فيه حتى إنه كان يسمى "الرجل ذا الألف وجه" لم تُستخدم لمواجهة سلسلة متّسقة من الأدوار كما يوحى اللقب، بل سلسلة ضيقة الحلقات بشكل يدعو للدهشة استغلت وجهه وجسمه كعرض للإمكانيات الفنية الغريبة.

وبعد أن عمل تشانى بشكل فظ فى المسرح الإقليمى بدأ فى هوليوود عام ١٩١٢ كممثل فى أدوار صغيرة فى شركة يونيفرسال. وفى ٧٥ فيلما على مدى خمس سنوات بدأت تظهر للصدارة تدريجيا قدرته على تغيير مظهره من خلال استخدام الماكياج وتشويه جسمه. وجاء دوره الحاسم فى فيلم "الرجل المعجزة" (لقد ضاع الفيلم الآن فيما عدا مناظر جزئية) وهو يعد واحدا من أكبر الخبطات النقدية والشعرية فى عام ١٩١٩، وقد جرى تصوير تشانى على أنه "ضفضعة". إنه فنان قادر على التقمص يتظاهر بأنه يتلوى من جراء الشلل. وقد أتبع هذا النجاح بأن مثّل الدور المزدوج لقرصان ورجل أعمى فى فيلم شركة بارامونت "جزيرة الكنز" (١٩٢٠) وفى أواخر هذه السنة ظهر فيلم "الجزاء" (١٩٢٠) لشركة جولدوين،

وقد مثل على أنه "عاصفة ثلجية"، إنه العقل الموجّه المجرم الذى يعـزف البيـانو، والذى يبحث عن انتقام ضد الطبيب الذى قطع ساقيه خطأ كعلاج من جراء ضربة على الرأس.

وقد أعلن بيريز مانتل فى مجلة "فوتوبلاى" أن الفيلم هو فيلم "مرح بقدر مـا هو مقبض" لكنه كان ناجحا بالنسبة لشباك التذاكر، وأنه استطاع أن يظـل يبعـث على الدهشة وخاصة بأداء الحركات الشاذة الجسمانية التى جسدها تشانى، والـذى يُصلّب ساقيه وراءه ويمشى على عكازات خشبية مرتبطة بركبتيه.

ورغم أن "النجم الشرير" يجرى تذكره بأفضل ما يكون لأدواره فى إنتاجين ملحميين هما "أحدب نوتردام" (يونيفرسال، ١٩٢٣) و"شبح الأوبرا" (يونيفرسـال، ١٩٢٥). ومعظم أفلامه يجرى تصورها بتواضع، وغالبا ما تكون ميلودراما أحيانا عن الانتقام الأسرى. وقد تخصص تشانى فى تقمص الشخصيات التى رغم تعاسة مولدها أو ظروفها تتشعّره أو تصاب بالجذام أو تصطنع هذه الظروف. وقد قامـت صحيفة "نيويورك تايمز" بعرض تحليلى لفيلم "الطائر الأسـود" (١٩٢٦) ونـسبت لمظهر تشانى المتكرر كشخصية مشوهة وعاجزة إلى ما لدى الممثل نفسه من ولع لإرضاء السوق، وليس لتحقيق مطالب الأستوديو.

وهذا الولع كان واضحا بصفة خاصة فى تعاونه مع المخرج تود بـراونج. فأفلامهما معا شملت "الطائر الأسود" (١٩٢٦) و"لندن بعد منتصف الليل" (١٩٢٧) و"المجهول" (١٩٢٧) و"المدينة الكبيرة" (١٩٢٨) و"غربى زنزبار" (١٩٢٨) وأيضا النسخة الأولى من نسختين ناجحتين لفيلم "الثالوث غير المقـدس" (١٩٢٢، ١٩٣٠) حيث يلعب تشانى دور المتكلم من بطنه، وهو متنكر كسيدة عجوز. والكثيـر مـن الأفلام الأخرى براونج/ تشانى تعتمد أيضا على الاستعراض الجـانبى أو وسـط السيرك والحبكات الغريبة. وتشانى فى فيلم "المجهول" يمثل دور ألـونزو رامـى السكين فى السيرك، والذى أزال ذراعيـه بجراحـة لإرضـاء صـديقة (جـوان كروفورد) كانت تؤمن من قبل بأنه بلا ذراعين. وكتّاب العروض التحليلية انتقـدوا مثل هذه الوسائل، ولكن تزايدت استجابتهم بإيجابية لمظاهر تـشانى فـى الأفـلام عندما لا يكون "أحدب تمامًا أو بدون ساقين" أو مشوها. وعلى الرغم من هذا فـإن تشانى عاد مكررا أكثر أدواره غرابة فى أفلام تستهدف التوجه إلى جمهوره الـذى تكون أساسا من المشاهدين من الرجال.

ولقد ظلت أسطورة تشاني لعدة عقود من خلال المعجبين به مـن الرجـال والمجلات مثل مجلة "فيمس مونسبرز أوف فيلم لاند" وارتبط القبول الذى يتمتع به تشانى بقدرته على تجسيد غضبة رومانسية معينة، ترتبط بجسم الرجل الذى يقـدر على التحول. والأسطورة حول تشانى كانت أيضا تشتعل بالسخريات الميلودراميـة لحياة النجم الشخصية. لقد دارت الشائعات أن زوجته الثانية كانت متزوجة من بائع سيجار بلا ساقين، والدعاية من جانب الأستوديو أكدت المعاناة التى كابدها تـشانى فى تقمصاته السينمائية المختلفة. وحدثت السخرية النهائية عندما حدث بعد تصوير فيلمه الناطق الذى طال انتظاره، وهو إنتاج جديد لفيلم "الثـالوث غيـر المقـدس" (١٩٣٠) أن أصيب تشانى بسرطان فى الحلق. وهو فى سنواته الأخيـرة اضـطر إلى أن يقلل من رغباته التى كان عليها من قبل، وهو يمضى سنوات عديـدة مـع والديه.

جايلين ستدلار

مختارات من الأفلام

The Miracle Man (1919), The Penalty (1920), The Hunchback of Noterdame (1923), He Who Gets Slapped (1924), The Phantom of The Opera (1925), The Unknown (1927), West of Zanzibar (1928), The Unholy Three (1925/1930).

المراجع

Bake, Michael F. (1993), Lon Chaney: The Man Behind the Thousand Faces.

جيمز وونج هاو
(١٨٩٩ – ١٩٧٦)

وُلد هاو باسم وونج جيم فى مقاطعة كوانتونج فى الصين. وقد وصل إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وهو فى الخامسة وشب فى باسكو، واشنطن. وهو قصير (طوله ٥,١ قدم) ولكنه ممتلئ الجسم وقد تدرب كملاكم ولاكم محترفا وهو فى سن المراهقة، لكنه كان مفتونا بالتصوير. ولقد شق طريقه إلى لوس أنجلوس وقد حصل على وظيفة فى وحدة دى ميل فى أستوديوهات لاسكى وشق طريقه ليصبح مساعد مدير التصوير.

ويدين هاو بشق طريقه لفرصة سعيدة سنحت له. لقد عُهد إليه بأن يصور صورا ثابتة للنجمة مارى ميلز مينتر وقد أبهجها؛ لأنه جعل عينيها تبدوان حالكتين (الفيلم الخام الذى كان موجودا وقتذاك كان يحول العيون الزرقاء إلى سوداء). ولقد تحيّر هاو فى البداية، وأدرك أن الستارة المخملية السوداء القائمة فى الخلف هى التى أوجدت ذلك التأثير. وقد أصرت مينتر على أن يصور كل أفلامها، وانتشرت الشائعات أنها جلبت مصورها السينمائى الصينى الخاص، والذى تخفى خلف المخمل الأسود ليقوم بألاعيبه السحرية. وسرعان ما زاد الطلب على هاو.

ولحسن الحظ أن الساحر كان لديه أكثر من خدعة فى كمه. فلما كان هاو خياليا ومغرما بالتجريب لم يكن قانعا على الإطلاق بأن يعتمد على التقنيات المقبولة. لقد آمن بأن المصور السينمائى الممتاز "يجب أن يريد أن يقامر على نحو أكبر قليلا... إن الشىء ليس مثيرا حقا، بل إن الأشياء غير العادية وأحيانا حتى الأشياء العارضة هى المثيرة". وهو حتى نهاية عمله الفنى واصل انتهاز الفرص.

لقد اعترض ضد تفضيل مخرجيه للتصوير الخالى من الظلال، وقد انطلق هو مستكشفا إبداع طريقه من خلال الكاميرا. وهو من أجل الإيحاء بعالم الشطح الخيالى فى فيلم "بيترپان" (١٩٢٤) استخدم نورا له مفتاح منخفض (وهى تقنية

أصبحت لفترة شيئا مميزا حتى لقد أطلق عليه لقب "هاو ذو المفتـــاح المـــنخفض") ولقد تمسك بشغف بحيل لزيادة تحرك الكاميرا.. وفيلم "الشرك" (١٩٢٦) كان مـــن أوائل الأفلام التى استخدمت كثيرا لقطات الكاميرا التى على شكل مركبة. وعنـــدما ظهرت السينما الناطقة فى هوليوود كان هاو فـــي الـــصين يحـــاول إعـــداد فـــيلم لإخراجه. وقد سقط المشروع، وعندما رجع إلى الولايات المتحدة الأمريكية وجـــد نفسه خارج نطاق الحقبة الصامتة. ثم اختاره هـــوكس لفـــيلم "القـــانون الجنـــائى" (١٩٣٠) وقد أتاح له هذا عقدا لمدة عامين مع شركة فوكس حيث قدم فيلم "القـــوة والمجد" (١٩٣٣) وهو عن الحياة الحكيمة لأحد الزعمـــاء، وهـــو أشـــبه بجريـــدة سينمائية ويمكن أن يكون قد أثر فى فيلم أورسون ويلز "المواطن كـــين" (١٩٤١). ثم تبع هذا عمله مع شركة م. ج. م. وقد أبدع الديكورات الداخلية المظلمة الغزيرة لفيلم "ميلودراما مانهاتن" (١٩٣٤) و"الرجل النحيل" (١٩٣٤). ولكن وقع هاو تحت الضغط الشديد من جانب سدريك جيبونز رئيس التصميم فـــي الأســـتوديو بـــسبب الإفراط فى الضوء. وقد ترك العمل وزار إنجلترا وقد نال ثناء رومانـــسيا حـــارا بالنسبة لفيلميه "خمسة فوق إنجلترا" (١٩٣٦) و"وراء الرداء الأحمر" وكل منهمـــا دراما تركز على نوعية الملابس.

وقد عاد هاو إلى هوليوود وظل حرا بلا عمل لفترة. وقد أعد فيلمى "سجين زندا" (١٩٣٧) و"الجزائر" (١٩٣٨) حيث جرى رسم الجو والحالة ويعـــدان ذروة عمله فى سنوات ١٩٣٠ فى الأفلام بالأبيض والأسود. وكان فيلم "مغامرات تـــوم سوير" (١٩٣٨) أول فيلم روائى ملون له. لقد نبذ الألوان الباهرة المنهمرة وأحـــل الألوان المخففة الملائمة للوسط الريفى الفقير محل الألوان الصارخة لدى المصور ويلفرد كلاين. وهاو قد تجاهل كلاين بكل بساطة، وقد مُنع مـــن الأفـــلام الملونـــة بالتكنيكلر طوال الاثنتى عشرة سنة التالية.

وفى عام ١٩٣٨ تعاقد هاو مع شركة وارنرز، وأسلوب الأستوديو المحبـــب والكئيب لابد أنه لاءم ولعه بالواقعية. ولكن بمرور الوقت وجد أن شركة وارنـــرز تقيده بنفس ما فعلت شركة م. ج. م. وتخفيض الشركة لأجره وطـــرق التـــصوير

السريعة قد أثارا غضبه، وهو الذى يتوخى الكمال، وكان يستعد مدققا إلى حد الوسوسة مع فسحة من الوقت لكى يحصل على نتائج حقة. ومع هذا حقق بعض العمل الجميل، وغالبا فى إطار تعبيرى – الظلال الشديدة التناقض والقابضة المقبضة – لتصوير أعمال ميلودرامية مثل "سباق الملوك فى التجديف" (١٩٤٢) أو "ممر إلى مرسيليا" (١٩٤٤) بجانب التناول القريب من التوثيق فى فيلم "سلاح الطيران" (١٩٤٣) و"بورما الموضوعية!" (١٩٤٥). ولما انحل عقده مع وارنرز فإن الملاكم السابق صور بعض مناظر الملاكمة الحية الجميلة من أجل فيلم "الجسم والنفس" (١٩٤٧) وقد جعلهم يدفعونه هو نفسه إلى حلقة الملاكمة بواسطة زلاجة.

وبالنسبة لبقية رسالته الفنية فإنه ظل يعمل حرا. ومعظم أفلامه الملونة ترجع إلى هذه الفترة، من كتاب الصور الخيالية لفيلم "الحرس والكتاب والقنديل" (١٩٥٨) إلى الظلال السفلية الصامتة فى فيلم "مولى ماجيوريز" (١٩٦٩) ولم توجد أبدا نظرة واحدة لهاو، وهو يصر على أن الأسلوب "يجب أن يتطابق مع القصة"، لكنه يفضل الأبيض والأسود. وروائعه الأخيرة كلها أحادية اللون: "هود" (١٩٦٢) وقد صور معالم تكساس المسطحة باللون الأبيض، والتشويهات المعذبة فى فيلم "ثوان" (١٩٦٦)، وعالم الليل المبتذل فى فيلم "رائحة النجاح الحلوة" (١٩٥٧).

وهاو يصعب العمل معه. فهو ملول ومتفان، وهو يطلب التفانى نفسه من الطاقم الذى يعمل معه وربما رد فعل على ما عاناه من الاضطهادات العنصرية طوال حياته، وقد تبنى نظرة أوتوقراطية ذاتية مما أدى إلى الغربة عن رفاقه. وإذا كان هناك مخرج لا خبرة له فإن هاو يتولى مهمته، وأحيانا يكون هذا إلى حد توجيه الممثلين، بل إن المخرجين الأقوياء لا يستطيعون أن يتجاوزوه. ولكن هناك قلة ترى أن ما يعمله ليس لصالح القصة كما أنه "ليس بكل بساطة الأفضل" على حد تعبير ألكسندر ماكندريك.

فيليب كمب

مختارات من الأفلام

Mantrap (1926), The Criminal Code (1930), Manhattan. Melodrama (1934). The Thin Man (1934), Fire over England (1936), The Prisoner of Zenda (1937), Algiers (1938), Strawberry Blonde (1941), Kings Row (1942), Objective Burma! (1945), Body and Soul (1947), Sweet Smell of Success (1957), Hud (1962), Seconds (1966), The Molly Maguires (1969).

المراجع

Eyman, Scott (1987), Five American Cinematographers.

Higham, Charles (1970), Hollywood Cameramen: Sources of Light

Rainsberger, Todd (1981), James Wong Howe, Cinematographer.

ملحق:

الفيلم التسجيلى

فى عصر السينما الصامتة

١٨٩٥ — ١٨٣٠[*]

تشارلز موسر

(*) هذا الفصل ترجمة هاشم النحاس.

لم يصبح مصطلح "التسجيلى" شائع الاستعمال حتى أواخر العشرينيات وبداية الثلاثينيات. وقد طبق – بادئ ذى بدء – فى عهد السينما الكلاسيكية بعد الحرب العالمية الأولى، على الأنواع الإبداعية المختلفة من أعمال الشاشة غير القصصية(١). وتتمثل الأفلام الأولى منها بشكل نموذجى فى "نانوك الشمال" ١٩٢٢ إخراج روبرت فلاهيرتى، وأفلام سوفيتية فى العشرينيات مثل "الرجل والكاميرا السينمائية" ١٩٢٩ إخراج دزيجا فيرتون، ومن نماذجها الأولى أيضا "برلين سيمفونية مدينة" ١٩٢٧ إخراج وولتر روتمان، و"الهائمون" ١٩٢٩ إخراج جون جريرسون. غير أن جذور السينما التسجيلية تمتد بعيدا للخلف فى شكل "المحاضرة المصورة" التى ازدهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. واستخدم التسجيليون الأوائل الفانوس السحرى لإنتاج برامج مركبة، وغالبا ما تكون على مستوى رفيع، من خلال عرض سلسلة من الصور الفوتوغرافية مصحوبة بتعليق حى، مع استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية عند الحاجة. ومع دوران القرن حلت الأفلام تدريجيا محل الشرائح بينما اختصت العناوين الداخلية بوظيفة المحاضرة، وأدت هذه التغيرات إلى ظهور المصطلح الجديد. لقد كان السلوك التسجيلى سابقا على ظهور الفيلم، ثم استمر من بعده فى عهد التليفزيون والفيديو، ومن ثم أعيد تعريفه فى ضوء المخترعات التكنولوجية، تماما كما حدث فى السياق الذى فرضته القوى الثقافية والاجتماعية المتغيرة(٢).

---

(١) non - Fiction المقصودالفيلم التسجيلى وقد راعيت ترجمتها إلى "غير قصصى" متجنبا ترجمات سابقة لها إلى "غير خيالى" مما يوهم القارئ، بخلو الفيلم التسجيلى من الخيال، الأمر الذى يتنافى تماما مع كونه فنا (انظر أيضا هامش ص ٧٣ – المترجم).

(٢) ومن ثم برز مصطلح "الفيلم التسجيلى" بدلا من مصطلح "المحاضرة المصورة" الذى لم يعد ملائما مع المتغيرات الجديدة للعمل التسجيلى (المترجم).

الأصول

يمكن الرجوع في استخدام الصور الفوتوغرافية إلى منتصف القرن السابع عشر، عندما ألقى اليسوعى "أندريه تاكيه" محاضرة مصورة عن رحلة تبشيرية إلى الصين. وفى العقود الأولى من القرن التاسع عشر أصبح من الشائع استخدام الفانوس السحرى لعرض برامج بصرية سمعية فى العلوم (وخاصة الفلك)، والشئون الجارية، والرحلات، والمغامرات.

إن إمكانية نقل الصور الفوتوغرافية على شرائح زجاجية وعرضها بالفانوس تمثل قفزة حاسمة إلى الأمام فى العمل التسجيلى. حيث لم تكن صور شرائح الفانوس مجرد وجود حالة جديدة، لكنها أصبحت أصغر حجما وأكثر سهولة فى الإنتاج، وقد استطاع الأخوان "فردريك" و"ويليام لانجنهايم" – الألمانيان المولد والمقيمان فيما بعد فى فيلادلفيا – أن يحققا هذه النتيجة عام ١٨٤٩، وعرضا نماذجا لعملهما فى المعرض الكبير فى لندن ١٨٥١. وفى منتصف ستينيات القرن التاسع عشر أصبح استخدام هذه الشرائح فى محاضرات الرحلة شائعا فى المدن الشرقية للولايات المتحدة مع برنامج المساء الذى يركز على بلد أجنبى واحد. فى يونيو ١٨٦٤ مثلا، كان من الممكن لجمهور نيويورك أن يرى "جيش البوتوماك" فى محاضرة مصورة عن الحرب الأهلية تستخدم صورا فوتوغرافية صورها "ألكسندر جاردنر" و"ماثيو مبرادى". ورغم أن الفانوس السحرى كان يستخدم فى البداية لإثارة مشاعر غامضة أو إثارة الخيال، وذلك فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فإنه فى أواخر ١٨٦٠ ساد استخدامه للأغراض التسجيلية. ونتيجة لذلك ألحقت به أسماء جديدة فأطلق عليه ستيريوبتكون فى الولايات المتحدة، كما أطلق عليه "الفانوس البصرى" فى إنجلترا.

وقد ازدهرت هذه المحاضرات المصورة شبه التسجيلية فى أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية. وفى الولايات المتحدة، كان العديد من المعارض يتجول بين المدن الرئيسية ليقدم سلسلة من أربع أو خمس برامج تتغير من عام لعام. وفى

العقود الثلاثة الأخيرة من القرن التاسع عشر. نجد الكثير من البرامج شبه التسجيلية الجديدة بالاعتبار قدمها مغامرون، وعلماء آثار، ومكتشفون. وكانت البرامج المعدّة عن القطب الشمالى من البرامج الشائعة بوجه خاص بداية من عام ١٨٦٥ وما بعدها، وغالبا ما كانت تكشف هذه البرامج عن نزعة إثنوجرافية[٣]. ولقد كان الملازم أول "روبرت إدوين بيرى" يتوقف عن مواصلة جهوده للوصول إلى القطب الشمالى لتقديم محاضرات من نوع محاضرات الرحلة المصورة، وذلك فى أوائل ومنتصف التسعينيات من القرن التاسع عشر. وفى محاضراته عام ١٨٩٦ التى عرض فيها مئة شريحة من شرائح الفانوس، لم يكن "بيرى" يقوم برواية رحلته من "نيوفا وندلاند" إلى القطب المتجمد بأسلوب بطولى فقط، وإنما قدم أيضا دراسة إثنوجرافية لجماعة "الإنويت" أو "الإسكيمو".

وفى أوروبا ظهرت أنواع مماثلة من البرامج. وازدهر نشاط الفانوس السحرى فى بريطانيا على وجه الخصوص. وعندما كان المد الاستعمارى قويا كانت مصر الموضوع المفضل، وكانت المحاضرات المصورة مثل "الحرب فى مصر والسودان ١٨٨٧" تحقق إيرادات مالية ضخمة. وتذوق جمهور العصر الفيكتورى أيضا عددًا من الفانوس التى تصور المدن المحلية والمناطق الريفية التى لم تتأثر بالثورة الصناعية. وكانت العروض تشمل سلاسل عديدة من الشرائح التى أعدها المصور "جورج واشنطن ويلسون" (الطريق إلى الجزر ١٨٨٥).

لقد كان للمحاضرات المصورة عن الفقراء الذين يعيشون حياة شبه بدائية فى المناطق النائية ما يناظرها فى عدد من الفانوس السحرى عن فقراء المناطق المدنية. وكانت البرامج البريطانية مثل "الحياة داخل أحياء الفقراء فى مدننا الكبيرة" ١٨٩٠ تتناول الفقر بأسلوب جديد بأن يكون موضوعا لصور رائعة، وغالبا ما

---

(٣) عن معجم العلوم الاجتماعية الصادر عن الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٥، إثنوجرافيا: لفظ معرب مكون من Ethnos بمعنى جنس أو شعب و grapho بمعنى يكتب أو يرسم وقد ترجم كلمتى "وصف الشعوب" واللفظ المعرب أكثر استعمالا، ويراد به الدراسة الوصفية للمجتمعات الإنسانية، وبخاصة المجتمعات البدائية (المترجم).

ترد الفقر إلى إدمان الكحول. وفى الولايات المتحدة بدأت معالجة الموضوعات التسجيلية الاجتماعية مع أعمال "جيكوب رايس" الذى قدم أول برامجه "كيف يعيش النصف الآخر وكيف يموت" فى ٢٥ يناير ١٨٨٨. ويركز على مجموعات المهاجرين حديثا، وعلى الأخص الإيطاليين منهم والصينيين، الذين يعيشون فى فقر وأحياء عشوائية ملوثة.

ومع السنوات الأولى للعقد الذى يبدأ بعام ١٨٩٠، أتاحت الكاميرا "الخفية" المحمولة للهواة وللمحترفين من المصورين تصوير صور خاطفة، دون علم أو إذن أصحابها فى الغالب. وكان "ألكسندر بلاك" يستخدم الصور التى يصورها عن جيرانه في بروكلين في محاضرة مصورة يطلق عليها بالتبادل عنوان "الحياة من خلال كاميرا خفية" أو عنوان "نحن كما يرانا الآخرون".

إن معظم الأنواع التسجيلية الأساسية التى تشمل: الرحلات، والأعراق البشرية، والآثار، والقضايا الاجتماعية، والعلم، والحرب كانت قد وجدت قبل قدوم السينما. وكان الكثير منها فى برامج يشغل كل منها موضوعا واحدا يمتد عرضه طوال السهرة، بينما كان هناك برامج أخرى أقصر طولا، صممت ليشغل البرنامج منها فقرة فى عشرين دقيقة ضمن حفلة فودفيل، أو يشغل جزءا من برنامج متعدد الموضوعات فى شكل أسلوب المجلة. ورغم ما حدث من تعارض – من الناحية الأخلاقية – فى العلاقة بين التسجيليين وموضوعاتهم، فإن هذا التعارض نادرا ما شغل الانتباه. وباختصار كانت عروض الشاشة التسجيلية قد أصبحت جزءا هاما من الحياة الثقافية للطبقة المتوسطة فى أوروبا وأمريكا الشمالية خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

من الشرائح إلى الفيلم

مع انتشار صناعة الأفلام بسرعة فى أوروبا وأمريكا الشمالية ٧/ ١٨٩٤، ظلت الموضوعات غير القصصية هى السائدة؛ لأنها أسهل وأغلى تكلفة فى الإنتاج

عن الأفلام القصصية التى تستخدم الـــديكور والمـــؤدين. وقـــد أرســـل "لـــوميير" المصورين أمثال "ألكسندر بروميو" إلى أوروبا وأمريكا الشمالية والوسطى وآســـيا وأفريقيا، حيث يصورون مجموعات من الأفلام تقترب فى موضوعاتها، وحتى فى تكوينها من رؤى الفانوس المبكرة التى صممت من أجـــل محاضـــرات الرحلـــة. واقتفى المصورون فى البلاد الأخرى أثر "لوميير". أرسل "روبـــرت بـــول" فـــى إنجلترا المصور السينمائى "إتش دبليو شورت" إلى مصر فى مارس ١٨٩٧ الـــذى أنتج "سنان السكين العربى وهو يعمل"، كما صور دستة من الأفلام فى السويد فـــى يوليو من نفس العام (أحد اللابيين[٤] يطعم حيوان الرنة). وعـــن شـــركة أديـــسون يجوب "جيمس إتش هوايت" لمدة تزيد عن عشرة أشـــهر بـــين عـــامى ١٨٩٧ – ١٨٩٨ فى المكسيك (صباح يوم أحد فى المكسيك)، وفى غرب الولايات المتحـــدة، وهاواى، والصين، واليابان (زوارق يابانية).

وكثيرا ما كانت تصور الأفلام الإخبارية كذلك، سبعة منها صورت احتفـــالات تتويج القيصر فى روسيا، ومنها فيلم "لوميير" (القيصر والقيصرة يدخلان كنيسة رفـــع مريم إلى السماء) مايو ١٨٩٦. كما أن الأحداث الرياضية كانـــت مـــن الموضـــوعات الشائعة، صور "بول" مسابقة الدربى فى ١٨٩٥. وفى البلاد الأصغر أو الأقل تطـــورا ظهر بسرعة صناع الفيلم المحليين لتصوير مثل هذه الأحداث الجارية.

فى إيطاليا صور "فيتوريو كالينا" (الملك إمبيرتو ومارجريتا يتجولان فـــى الحديقة) ١٨٩٦. وفى اليابان صور "تسونيكيتشى شيباتا" أفلاما عن الجنزا، حيـــث تسوق الموضة فى طوكيو ١٨٧٩. وفى البرازيل بدأ "ألفونسو ســـيجريتو" يـــصور أفلام الأحداث الجارية والأخبار خلال عام ١٨٩٨.

كانت الأفلام المبكرة تحمل فى عمومها "قيمة تسجيلية"، ســـواء كمـــا فـــى "ساندو" (أديسون ١٨٩٤) أو "البحر الهائج فى دوفر" (بول – اكـــريس ١٨٩٥)، أو "الإمبراطور الألمانى يستعرض قواته (اكريس ١٨٩٥)، أو "العمال يتركون مصنع

---

(٤) Lapp اللابى واحد من اللابيين وهم شعب مترحل يعيش على صيد الأسماك والثدييات البحرية فى شمال إسكنديناقيه.

لوميير" (لوميير ١٨٩٥)، ولكن لم يكن توظيفها بالضرورة يتم وفقا "للتقاليد التسجيلية". فأصحاب دور العرض كانوا يعرضون هذه الأفلام غير القصصية في شكل منوعات مختلطة بأفلام قصصية. وعادة ما يعلن عن الموقع الذى تم فيه تصوير المنظر المفروض إما في البرنامج أو خلال كلمة، ولكن وصف الأحداث والمعالجة التي تستمر لمدة طويلة حول موضوع بعينه كانت قد توقفت.

استمرت طريقة عرض "سينما المنوعات" هذه حتى أصبحت شائعة، ولكن سرعان ما بدأت الأمور تتوازن بجهود العارضين الذين جمعوا بين أفلام ذات مادة مترابطة، من خلال سرد موسع في كثير من الأحيان. في إنجلترا مثلا كان العارضون يجمعون عادة بين خمسة أفلام أو ستة عن الاحتفال اليوبيلي بالملكة فيكتوريا (يونيو ١٨٩٧) في محاولة لتغطية الحدث. وكان كل فيلم عامة عبارة عن لقطة واحدة، ويقدم كل فيلم بشريحة عنوان، وغالبا ما يصحب العرض محاضر أو متحدث ليقدم شروحا بالكلام.

ومع قدوم عام ١٨٩٨ بدأ العارضون في البلاد المختلفة يجمعون بين الشرائح والأفلام في برامج شبه تسجيلية كاملة الطول. في "مدن بروكلين للفنون والعلم" (نيويورك) في أبريل ١٨٩٧، نثر "هنرى إيفان نورثروب" أفلام لوميير خلال عرضه الذى قدمه بالفانوس "جولة بالدراجة خلال أوروبا". وقدم "ووايت المندورف" محاضرة مصورة ذاع صيتها "حملة سانتياجو" ١٨٩٨ التي استكمل فيها شرائحه بأفلام أديسون عن الحرب الأمريكية الإسبانية. وكان الكثير من البرامج عن الحرب الأمريكية الإسبانية يخرج المناظر الواقعية بأحداث ممسوحة أو "أعيد تمثيلها"، الأمر الذى طرح مشكلة خصوصية النوع التي استمرت إلى أيامنا هذه. وفي إنجلترا أنتج "ألفريد جون ويست" عرضا كامل الطول من الشرائح والأفلام بعنوان "أسطولنا" ١٨٩٨ الذى ظل يعرض لسنوات عديدة وحقق دعاية فعالة للبحرية البريطانية.

ومع دوران القرن صورت شركات الإنتاج مجموعات من الأفلام القصيرة حول فكرة واحدة تعرض معا، إما باعتبارها موضوعًا قصيرًا أو جزءًا من عرض أطول يجمع بين الفيلم والشرائح. وقد قدمت شركة "تشارلز إيربان التجارية" (لندن)

أفلاما إخبارية عن الحرب اليابانية الروسية، حصل عليها "بدرتون هولمز" واستخدمها لمحاضرته كاملة الطول بالفيلم والشرائح بعنوان: "حصار واستسلام ميناء أرتور" ١٩٠٥، بينما عرض "ليمان هووى" نفس الأفلام، ولكن باعتبارها جزءًا من شكل يتخذ أسلوب المجلة ويستغرق ساعتين. وقد ظل المحاضرون المحترفون للمحاضرات المصورة – فى الولايات المتحدة على الأقل – يجمعون بانتظام بين الشرائح والأفلام فى برامج تسجيلية كاملة خلال عامى ١٩٠٧/ ١٩٠٨.

ومع ازدهار فيلم القصة بين عامى ١٩٠١ – ١٩٠٥ فقد الفيلم غير القصصى سيادته على شاشات السينما فى العالم. واستبعد تدريجيا إلى هامش الصناعة، واعترضت الأفلام الإخبارية مشكلة خاصة، فهى على خلاف الأفلام القصصية سرعان ما تصبح غير معاصرة، مما يفقدها قيمتها التجارية وجاذبيتها بالنسبة لأصحاب دور العرض والموزعين. الأفلام التى تعرض أحداثا لها أهمية مزلزلة فقط هى التى كان من المحتمل بيعها. وقد حلت هذه المشكلة عندما بدأ الأخوان باتيه توزيع جريدة أسبوعية تحمل عنوان "جريدة باتيه" فى باريس أولا، ثم ما لبثت أن امتدت إلى فرنسا عامة، وألمانيا، وإنجلترا فى العام التالى. وعندما أرسلت جريدة باتيه الأسبوعية إلى الولايات المتحدة فى ٨ أغسطس ١٩١١، سرعان ما لحق بها تقليدات أمريكية عديدة.

ظلت البرامج من النوع التسجيلى تجتذب جمهور الطبقة المتوسطة ومقلدى الارستقراطية، وقامت بأداء عدد من الوظائف الأيدولوجية ذات الأهمية. فقد استخدمت مرارا كدعاية لقائمة الأعمال الاستعمارية للبلاد الصناعية، كما حدث بالنسبة لحرب البوير الإنجليزية التى صورت بكثافة وقدمت فى أفلام من وجهة نظر بريطانية خلال عامى ١٨٩٩/ ١٩٠٠. وبعد عام ١٩٠٥ صورت أفلام فى المستعمرات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والبلجيكية فى وسط أفريقيا، تشمل "صيد فرس البحر فى النيل الأزرق" (باتيه ١٩٠٧)، و"زواج حبشى" (روبرتو أومنجا ١٩٠٨) و"حياة وأحداث فى تانجا" (دويتش بيوسكوب ١٩٠٩). وكان الكثير من الأفلام غير القصصية يصف مراحل العمل التى تحتفى بتكنولوجيا الإنتاج.

بينما يظهر العمال على هامش هذه الإنجازات. وكان هناك عدد لا يحصى من الصور عن الملكية، ونشاط الأغنياء، واستعراضات ومناورات الفرق العسكرية وكلها تسعى إلى تقديم صورة للعالم تعيد تأكيد ما هو عليه. ومن ثم كانت هذه البرامج غير القصصية - في عشية الحرب العالمية - ينقصها عامة المنظور النقدى كما كان ينقصها أى تحذير عن الكارثة التى تلوح فى الأفق.

كان الكثير من الأفلام الرئيسية المبكرة مجرد محاضرات مصورة كاملة الطول تستخدم الصور المتحركة فقط، ومنها فيلم "حفل تتويج الملك جورج الخامس" (كينما كلر ١٩١١)، رغم أن معظم الأفلام كانت لاتزال من نوع الأفلام المصورة عن رحلة. وفى نهاية عقد ١٩١٠ لم تعد أية حملة كبيرة تكتمل بدون مصور، وتم إنتاج الكثير من الأفلام الرائجة مثل: "اصطياد الحيوانات الكبيرة فى القطب الشمالى المتجمد" ١٩١٢ الذى صور خلال حملة كارينجى إلى ألاسكا السيريبية التى قادها الكابتن "إف إى كلاينشمت" (جومو ١٩١٢). وأفلام أخرى صورت تحت الماء (ثلاثون فرسخ تحت البحر، جورج وإرنست وليامسن ١٩١٤)، أو عادت إلى أفريقيا (خلال أفريقيا الوسطى، جيمس بارنز ١٩١٥) والقطبين (مناظر رائعة للقطب الشمالى المتجمد، سيردوجلاس ماوسون ١٩١٥). وكان المحاضرون فى كل هذه البرامج يقفون إلى جانب الشاشة ويلقون بكلامهم. وكانوا فى الغالب ممن شاركوا فى الحملة والأحداث، أو كانوا على الأقل شاهدى عيان أو من الخبراء المعترف بهم، ومن ثم كانوا يشاركون برؤيتهم وفهمهم الشخصى مع الجمهور. وغالبا ما كان يتم تداول عدة مطبوعات تحت عنوان ما فى نفس الوقت، مع التعليق الشخصى - المختلف إلى حد بعيد - ككل محاضر. بداية كان يقدم البرنامج عادة صانع الفيلم الرئيسى أو رئيس الحملة، ثم أخذ الأشخاص الأقل يحملون المسئولية على عاتقهم تدريجيا فيما بعد. ولما كان التصوير غالبا فى مناطق غريبة، كانت هذه البرامج تضفى البطولة على مغامرات الأوروبيين أو الأمريكيين الأوربيين. وفى ملاحظة عن الأفلام الروائية الشائعة، تنطبق تماما على الأفلام التسجيلية وقتها قال "ستيوارت هول": فى هذه المرحلة أصبحت نفس فكرة المغامرة مرادفة لإثبات السيادة البدنية والاجتماعية والأخلاقية للمستعمِر (بكسر الميم) على المستعمَر (بفتح الميم).

وقد لعب الفيلم غير القصصى دورا حاسما فى الدعاية خلال الحرب العالمية الأولى، رغم أن الحكومات وضباط قياداتهم العسكرية جردوا خطوط الجبهة الأمامية من المصورين فى البداية. لكنهم ما لبثوا أن أدركوا بسرعة متفاوتة أن المواد التسجيلية لا ترفع الروح المعنوية لمواطنيهم فقط، بل يمكن عرضها فى البلاد المحايدة مما يمكنهم من التأثير على الرأى العام. وقد كانت الأفلام الروائية التى تتناول الحرب ممنوعة فى الولايات المتحدة؛ لأنها كانت تفضح ادعاءات أمريكا بالحياد، ولكن الأفلام التسجيلية كان يسمح بعرضها باعتبارها موادًا إعلامية. وكان من الأفلام التى صنعتها الدول المتحاربة، وعرضت فى الولايات المتحدة: بريطانيا أعدت نفسها (الذى عرض فى الولايات المتحدة بعنوان : "كيف أعدت بريطانيا نفسها (تشارلز إيربان ١٩١٥)، و"مكان ما فى فرنسا" (الحكومة الفرنسية ١٩١٥)، و"أفلام الحرب الألمانية" (ألمانيا ١٩١٥). وكانت "أفلام الحرب الرسمية" هذه بمثابة سوابق لأفلام تسجيلية مثل: إصابة أمريكا ١٩١٨، و"المحاربون الأبطال" ١٩١٨ من إنتاج لجنة الإعلام العام، وهى قسم فى حكومة الولايات المتحدة يرأسها "جورج كريل"، عندما دخلت الولايات المتحدة الصراع أخيرا فى أبريل ١٩١٧. ولما كانت هذه الأفلام من نوع الأفلام الرئيسية الطويلة، وكان يجرى عرضها على نطاق واسع من الأماكن، لذلك اعتمدت على استخدام العناوين الداخلية بدلا من المُحاضر. وإن كان هناك شخص ما يمثل المؤسسة الممولة يقوم عادة بتقديم العرض. واستمر إنتاج هذه النوعية من الأفلام التسجيلية وعرضها طوال فترة الحرب وما بعدها، ومنها فيلم "المرأة الفرنسية خلال الحرب"، لألكسندر ديفارين ١٩١٨، وفيلم "النساء اللاتى فزن"، لبيرسى ناسين ١٩١٩، و"معركة جوتلاند" لبروس وولف ١٩٢٠.

من المحاضرة المصورة إلى الفيلم التسجيلى

استمرت المحاضرات المصورة بعد الحرب وأصبحت أكثر انتشارا، ولكن الكثير منها تحول إلى أفلام تسجيلية خالصة بعناوين داخلية. كما حدث بالنسبة للمحاضرة التى ألقاها الرئيس السابق "تيودور روزفلت" بعنوان "اكتشاف النهر

العظيم" معتمدا على فيلم الشرائح فى عام ١٩١٤، وفى عام ١٩١٨ اتسع نطاق العروض العامة لهذه المادة التى أخذت عنوان "حملة الكولونيل تيودور روزفلت داخل الأحراش". كما أن "مارتن جونسون" الذى بدأ عمله بإلقاء محاضرات مصورة، حقق فيلمه التسجيلى "بين جزر كانيبال فى المحيط الهادى الجنوبى" ١٩١٨. وكان "روبرت فلاهيرتى" قد صور "الأنويت"(٥) فى شمال كندا بين عامى ١٩١٤، ١٩١٦، واستخدم هذه المادة بالتالى فى محاضرة مصورة بعنوان "الإسكيمو" ١٩١٦، وعندما فقد إمكانية تحويل هذه المادة إلى فيلم تسجيلى بعناوين داخلية بسبب احتراق الأصول السالبة، عاد " فلاهيرتى" إلى كندا الشمالية بتمويل من شركة "ويفيلون فرير" الفرنسية لصناعة الفوريرر وصور "نانوك الشمال" ١٩٢٢.

لقد أصبح من الواضح أن مصطلح "المحاضرة المصورة" لم يعد تصنيفا ملائما لكثير من الأفلام غير القصصية التى كانت توزع وتعرض بعناوين داخلية بدلا من التعليق الحى. واستهل النقاد وصناع الفيلم تطبيق مصطلح "التسجيلى" على تلك البرامج التى تصور اختلاف ثقافى ملحوظ، قبل أن يطبقوها ببساطة على كل البرامج غير القصصية التى تتضمن تغييرا فى ممارسات العرض والإنتاج. كانت المحاضرة المصورة النمطية تتخذ من المكتشف الغربى أو المغامر بطلا لها (الذى كان فى الغالب أيضا هو مقدم العرض ويجلس إلى جوار الشاشة). وجاء "نانوك الشمال" فتحول مركز الاهتمام من صانع الفيلم إلى نانوك وعائلته من الإنويت. ومن المؤكد أن فلاهيرتى كان مدانا بميوله الرومانسية ومحاولة إلقاء الأنثروبولوجى (حيث عمل على محو ما هو غربى وجعل الإسكيمو يرتدون الثياب التقليدية التى لم تكن تستخدم وقتها). فالإسيكمو الذين وصفهم بأنهم بسطاء بدائيون أربكهم جهاز تسجيل بسيط قاموا فى الواقع بتثبيت كاميرته وتحميض فيلمه، وشاركوا بنشاط فى عمليات صناعة الفيلم.

---

(٥) الأنويت السكان الأصليون من الإسكيمو فى شمال كندا.

يتعلق بفيلم "نانوك" نسبة عالية من التناقضات. فيو يتضمن عناصر قوية لصناعة الفيلم يحتفى بها المبدعون والتقدميون من صناع الفيلم حتى اليوم. وهو لأسباب عديدة يمثل تداخلاً بين الثقافات، لكنه تداخل بين رجلين تحتل حياة المرأة اليومية لديهما اهتمام هامشى. والبحث اليائس عن الطعام، مرادف لنشاط الصيد الذى يقوم به الرجال، ويزودنا بأكثر المشاهد إتقانا، مما يتم نسجه خلال الفيلم. وبتحويل صوت صانع الفيلم إلى عناوين داخلية والحفاظ عليه خلف الكاميرا جعل الفيلم يبدو أكثر "موضوعية" عن الممارسات المبكرة السابقة، ومع ذلك كان صانع الفيلم قد أصبح – فى الواقع – أكثر قدرة على تشكيل مواده. لقد استوعب "نانوك" – من عدة وجوه – تكنيك صناعة الفيلم الروائى فى هوليوود، يعمل عند الخط الفاصل بين القصصى والتسجيلى، ويحول الملاحظة الإثنوجرافية إلى قصة مروية. يبنى فلاهرتى عائلة مثالية من الإنويت ويعطينا نجما (شخصية جذابة تماثل دوجلاس فيربانكس) كما يعطينا دراما (الإنسان فى مواجهة الطبيعة). وعلى كل حال، رغم هذا "القص" الواضح، فإن أسلوب اللقطة الطويلة[6] الذى اتبعه فلاهرتى فى نانوك لقى فيما بعد ترحيبا من أندريه بازان، لما أبداه فلاهرتى من احترام لموضوعه وللواقع الفينومينولوجى[7].

وفى فيلم "حشائش" ١٩٢٥ الذى صنعه "ماريان سى كوبر" و"إرنست بى سخودزاك" تمثل أيضا التحول الذى حل بفيلم المغامرة/ الرحلة. يبدأ الفيلم بالتركيز على صانعى الفيلم، لكنه لا يلبث أن يحول انتباهه إلى ناس الباختيان حيث يصارعون لاختراق الجبال الوعرة وعبور نهر كارون فى الشمال الغربى للفرس (إيران) أثناء هجرتهم السنوية.

---

(٦) اللقطة الطويلة، وهى اللقطة التى تصور مشهدا أو جزءا كبيرا منه دون توقف، ومن ثم لا يتدخل المونتاج (المترجم).

(٧) الفينومنولوجيا علم وصف الظواهر بكل دقة وترتيبها بكل إحكام بغية توضيحها وتعريفها (المترجم عن المعجم الفلسفى – مراد وهبة).

ولكن رغم التغيير الذى قدمه كل من "نانوك" و"حشائش"، ظلت صناعة الأفلام التقليدية التى تظهر الرجال البيض كأبطال، مستمرة خلال العشرينيات.

لقد حافظ فلاهيرتى على وجود فريق عمله الأمريكى الصغير خلف الكاميرا فى فيلمه التسجيلى الطويل الثانى الذى يحمل عنوان "موانا" ١٩٢٦ (صور فى جزيرة ساموا فى بحر الشمال). ولكى يزود الفيلم بالدراما اللازمة فى أرض تسهل فيها الحياة، دفع فلاهيرتى السكان المحليين إلى إحياء طقوس الوشم الخاصة بوصول الذكر إلى سن البلوغ. لكن "موانا" كان أقل شعبية، وأكثر انتهازية من نانوك الشمال، كما أنه افتقد النجاح التجارى مقارنة بما حققه "نانوك".

أتبع "كوبر" و"سخودزاك" فيلم "حشيش" بفيلم "تغيير: دراما البرية ١٩٢٧، قصة كفاح فلاح وعائلته للبقاء على قيد الحياة عند طرف أحراش فى سيام (تايلاند). وأدى هذا النبض التسجيلى إلى فتح الطريق للسرد القصصى الهوليودى، وهو ما يشير إلى نجاح "صناع الفيلم" فيما بعد فى أفلام "كنج كونج" ١٩٣٣.

فيلم سيمفونية المدينة

تغيير النظرة الثقافية المرتبطة بالفيلم التسجيلى، يبدو واضحا أيضا فى دائرة أفلام سيمفونية المدينة، الذى بدأ بفيلمه "مانهاتا" ١٩٢١ إخراج شارلز تشيلر وبول ستراند، حيث يأخذ الفيلم نظرة حديثة للحياة فى العاصمة. فالفيلم يتجنب تصوير مظاهر الإصلاح الاجتماعى بقدر ما يتجنب الرؤية السياحية التى كانت سائدة من قبل فى وصف المدينة. يركز الفيلم على الحى التجارى لمنهاتن الدنيا متجاهلا معالم المدينة مثل تمثال الحرية ومقبرة العظماء. وقزّم الأجسام البشرية إلى جوار ناطحات السحاب، وصور مناظر كثيرة من أعلى المبانى لتأكيد الإحساس بالتشكيل المجرد الناتج عن العمارة الحديثة. يعبر "مانهاتا" عن الإحساس بالضياع وفقدان الخصوصية الذاتية مما يعانى منه سكان المدينة. يتابع الفيلم بحرية أحداث يوم واحد (يبدأ بالراحلين إلى عملهم اليومى وينتهى بالغروب)، وهو الشكل البنائى

الذى أصبح يميز فيلم المدينة. وقد حظى الفيلم باهتمام ضئيل فى الولايات المتحدة، لكنه عرض على نطاق أكثر اتساعا فى أوروبا، وربما كان هو ما شجع ألبرتو كافاكانتى ليصنع فيلم "الساعات فقط" ١٩٢٦ وشجع دولتر روتمان على إنجاز "برلين: سيمفونية مدينة".

يركز فيلم "الساعات فقط" على باريس الكوزموبوليتانية[٨]، وغالبا ما يقابل الثراء بالفقر كما يجمع بين مشاهد غير قصصية وأخرى قصصية قصيرة. أما "برلين" الذى صوره كارل فرويند فيعبر عن المشاعر العميقة المتناقضة نحو المدينة وهو ما يتسق وأفكار عالم اجتماع برلين المؤثر جورج سيميل (١٨٥٨ – ١٩١٨) التى طرحها فى كتاباته مثل "المدينة والحياة العقلية" ١٩٠٢. فمنذ المشهد الافتتاحى للفيلم، حيث يندفع القطار خلال الريف الهادئ إلى قلب المدينة، تفرز حياة المدينة حزمة كثيفة من المثيرات العصبية. يصور الفيلم حالة انتحار؛ امرأة مقهورة (تكشف عن اكتئابها اللقطة القريبة الوحيدة فى الفيلم) تلقى بنفسها إلى الماء من فوق الجسر، ولكن لا أحد من المارة المشاهدين يحاول أن ينقذها. يقدم الفيلم الحياة المدنية التى تتطلب الدقة المتناهية، وهو ما يتضح فى التصوير لعمليات إنتاج معين كما يتضح فى الطريقة التى يتوقف بها العمل على نحو مفاجئ فى الظهيرة. وبسبب غياب تأكيدات اللقطات القريبة جاءت كل هذه التفاصيل المندمجة معا "فى بناء على أعلى مستوى من الموضوعية".

ويرفض فيلم "برلين: سيمفونية مدينة" أن يؤنسن المدينة أو يحترم تكاملها الجغرافى. بل ويأتى تنظيم روتمان للقطات والصور المجردة أيضا ليؤكد أعلى خصوصية ممكنة للثقافة المدنية. ويبدو هذا الجانب واضحا فى العنوان الإنجليزى للفيلم: "برلين – رمز موضوعى ملموس – وسيمفونية مدينة". الذى يدعو المشاهد إلى رؤية الفيلم بطريقة تجريدية ومجازية. وكما كان عند سيميل، يؤكد ديالكتيك روتمان التناقضات فى حياة المدينة. فالمدينة تسمح بحرية غير مسبوقة وتسمح هذه الحرية للعنصر النبيل الشائع بين الجميع أن يتقدم إلى الأمام، ولكن المدينة أيضا

---

(٨) مؤلفة من عناصر من مختلف أرجاء العالم (المترجم).

تتطلب التخصص، الذى يعنى "موت الشخصية الفردية". وبينما تجد -- من ناحية – الكتل البشرية التى تعبر عنها لقطات الأقدام المتداخلة مع لقطات الجنود ولقطات الماشية، نجد – من ناحية أخرى – الناس الذين يحاولون تأكيد فرديتهم بارتداء ملابس غاية فى الغرابة. ولما كان الفيلم فى الغالب يصنف النشاط المدنى بحدة فهو يوحى بأن شخصية الفرد لا يمكن لها الحفاظ على ذاتها بسهولة تحت ضغط الاستلاب الذى تفرضه حياة المدينة. والمدينة تكون حيث يحكم المال، والمال هو المقياس الذى يكشف عن الاختلافات فى المستوى بالسؤال "كم تملك؟". ومع ذلك فالفيلم لا يؤكد الفروق الطبقية، وإذا ظهرت أحيانا، ليرجع ذلك فقط إلى بيان كيف أن الأكل والشرب يمكن أن يشكلا رباطا بين خليط متغاير الخواص من الناس.

وفى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات من القرن العشرين ظهر الكثير من الأفلام القصيرة من نوعية سيمفونية مدينة مثل: "الكوبرى" ١٩٢٩ إخراج بوريس ايفنز، صورة دقيقة التفاصيل لكوبرى سكة حديد روتردام الذى يفتح ويغلق ليسمح بمرور السفن. ولما كان إيفنز متأثرا بجماليات الآلة، فقد رأى موضوعه كما لو كان معملا لدرجات اللون، والأشكال، والتناقضات، والإيقاعات والعلاقة بين كل هذه العناصر. ويعتبر فيلمه "مطر" ١٩٢٩ قصيدة سينمائية تتابع بداية سقوط المطر وتزايد انهماره حتى نهايته فى أمستردام. ومن الأفلام التى سارت على نفس الدرب: "صور اوستند" ١٩٣٠ – هنرى ستورك، "وبرلين لازالت تحيا" ١٩٢٩ – لازلو موهولى ناجى، و"عن نيس" ١٩٣٠ – جان فيجو، و"مدينة المتناقضات" ١٩٣١ – ايرفنج براونج، و"صباح برونكس" ١٩٣١ – جاى ليدا. وعلى النقيض من "برلين" يبدأ فيلمه "ليدا" برحيل قطار تحت الأرض (بدلا من الدخول) من قلب المدينة إلى أحد الأقسام الإدارية الخارجية لمدينة نيويورك. وما إن يصل إلى برونكس حتى يكتشف "ليدا" نظاما لأوجه النشاط اليومى (ألعاب الأطفال فى الشارع، وبائعى الخضار، والأمهات بعربات الأطفال) على عكس نظرة روتمان للمدينة. وفى الاتحاد السوفيتى صنع "مايكل كوفمان" فيلما من أفلام سيمفونية المدينة، "موسكو" ١٩٢٧، ولكن الفيلم الأكثر أهمية الذى نال شهرة عالمية صنعه أخوه دينيس كوفمان، المعروف باسم دزيجا فيرتوف. ففيلم "الرجل وكاميرا السينما"

١٩٢٩ هو فيلم من أفلام سيمفونية مدينة استطاع أن يدمج فيه جماليات مستقبلية بالماركسية.. وقد ساعده المصور وفريقه على خلق عالم سوفيتي جديد. ويتحقق ذلك على الشاشة ببناء مدينة متخيلة مصطنعة من خلال الجمع بين مواقع ومناظر مصورة فى أماكن مختلفة. ويعرض الفيلم لإدمان الكحول والرأسمالية ومشاكل أخرى مما قبل الثورة (من خلال وجهة نظر السياسة الاقتصادية الجديدة) لمواصلة الاستمرار بالتالى فى تحقيق تطورات إيجابية أكثر. ويكون دور السينما الكشف عن هذه الحقائق للمواطن السوفيتى الجديد، مما يؤدى إلى الفهم والعمل. لقد ظل فيلم "الرجل وكاميرا السينما" يجذب الانتباه باستمرار إلى عمليات السينما – صناعة الفيلم، التوليف، العرض، والذهاب إلى السينما. ومن هذه الناحية يعتبر فيلم فيرتوف "منفستو" بيانًا من أجل الفيلم التسجيلى وإدانة للفيلم الروائى الطويل الذى يشجبه فيرتوف فى بياناته وكتاباته العديدة.

الفيلم التسجيلى فى الاتحاد السوفيتى

رغم أن فيرتوف وآخرين غالبا ما كانوا يشعرون أن الأفلام غير القصصية تهمش بغير حق فى الاتحاد السوفيتى، نجد أن آلاف نوادى العمال أتاحت للأفلام التسجيلية سوقا فريدة لا نظير لها. وعلاوة على ذلك، أنتجت صناعة الفيلم السوفيتية العديد من الأفلام التسجيلية القصيرة عن مختلف الصناعات، مثل "طريق العملية" عن نشاط اتحاد عمال السكة الحديد، و"بالحديد والنار" عن بناء أحد المصانع. كما أمدتنا أيضا السينما التسجيلية السوفيتية فى عمومها بأكثر الاتجاهات راديكالية ومنهجية بالنسبة لأعمال الشاشة غير القصصية السابقة.

وبالنسبة لفيرتوف كان "الرجل وكاميرا السينما" يمثل ذروة عقد من العمل فى صناعة الفيلم غير القصصى. كان ينشد تكوين مجموعة من صناع الفيلم المدربين، الذين كان يشير إليهم بكلمة "السينمائيون" احتفت أفلامهم بمد الكهرباء، والتصنيع وإنجازات العمال من خلال العمل الشاق، ومنذ الأعداد المبكرة من جريدة "سينما الحقيقة" ١٩٢٢/ ١٩٢٥ كانت مادة الموضوع والمعالجة تكشف عن

نظرة جمالية حديثة. وأخذت أفلام فيرتوف تزداد جرأة وتصبح أكثر إثارة للجدل كلما تقدم العقد. وفى فيلم "السوفيت يتقدم" ١٩٢٦ تم عرض عمليات العمل بالعكس وأُخذ الخبز والمنتجات الأخرى من المستهلكين البرجوازيين، وأعيد تمليكها لأولئك الذين صنعوها.

وفى هذه الفترة يمكننا أن نجد نبضا إثنوجرافيا جديدا تماما فى بعض الأفلام التسجيلية السوفيتية. فيلم توركسيب Turksib (١٩٢٩) مثلا إخراج فيكتور تورين، ينظر فى أوجه الحياة المختلفة التى يتمم بعضها بعضا لدى الناس فى كل من تركستان وسيبيريا، كمدخل لتوضيح الحاجة إلى مد السكة الحديدية لربط هاتين المنطقتين من مناطق الاتحاد السوفيتي. ولذلك يعرض الفيلم تخطيط وبناء السكك الحديدية مع تحريض ختامى لإنجازها بسرعة أكبر. ومن الواضح أن فيلم "ملح من أجل سفانيتيا" ١٩٣٠ يتخذ معالجة مماثلة. وضع الخطوط العامة للفيلم سيرجى تريتايكوف وأخرجه ميخائيل كالاتوزوف فى القوقاز. والفيلم يشارك بنوع ما فى إنقاذ التراث الشعبى (الإنثروبولوجيا)، ولكن ليس لأغراض رومانسية كما كان الحال بالنسبة لفيلاهيرتى، حيث يعرض الفيلم للدين والتقاليد وعلاقات القوى التقليدية باعتبارها عوامل إعاقة لأبسط الإصلاحات فى حياة الناس. وكان من بين مشاكلهم الكثيرة معاناة الناس والحيوانات فى "سنانيتيا" من نقص الملح. بعد تشخيص المشكلة يقدم الفيلم الحل وهو مد الطرق. وكان من السهل على المشاهدين غير المثقفين نسبيا أن يفهموا الموضوع، ولكن الضغط المتزايد للاستالينية يتمثل بشكل ملموس فى الحماس الهستيرى والحلول المختزلة التى يقدمها الفيلم. ومما لا يخفى مغزاه أن أهل "سفانيتيا" لم يمارسوا صحوة للوعى الثورى، وإنما هى الدولة التى تعرف المشكلة وتحدد الحل.

وكان من الإسهامات الهامة التى قدمها السوفيت نوعا آخر من أنواع الفيلم التسجيلى، وهو الفيلم التسجيلى التاريخى الذى يعتمد بكثافة على تجميع لقطات سابقة. وكان أكثر صانعى الأفلام التسجيلية المجمعة إنجازا "إسفير شوب" المونتيرة السابقة للأفلام الروائية. وتتكون البانوراما المؤثرة التى صنفتها عن التاريخ

الروسى من ثلاثة أعمال طويلة وهى: "سقوط رومانوف دينا ستى" ١٩٢٧، الذى يغطى المرحلة من ١٩١٢ حتى ١٩١٧، و"الطريق العظيم" ١٩٢٨ عن السنوات العشر الأولى للثورة (١٩١٧ – ١٩٢٧)، و"روسيا نيقولاى الثانى وليو تولستوى" ١٩٢٨، الذى صُنع من أجل مئوية ميلاد تولستوى، وفيه استخدمت أفلام من بين ١٨٩٧ – ١٩١٢. ويعرض الجزء الخاص "بسقوط رومانوف ديناستى" تحليلا ماركسيا للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التى بلغت الذروة فى الحرب العالمية الأولى وخلال فترة الإطاحة بالقيصر. ومن خلال التقابلات القوية بين الصور، يشرح الفيلم مبدئيا آليات المجتمع المحافظ عن طريق فحص العلاقات الطبقية (مالكو الأراضى والفلاحون، الرأسماليون والعمال)، ويشرح دور الدولة (العسكر، والسياسيون التابعون فى الدوما[٩]، والمحافظون المعينون والشخصيات الإدارية، وعلى القمة يجثم القيصر نيقولاى)، كما يشرح الدور الغامض للكنيسة الأرثوذكسية الروسية. وقد أطلق الصراع العالمى حول الأسواق العنان لقوى الحرب مما أدى إلى مذبحة مدمرة، وفى النهاية إلى ثورة فبراير ١٩١٧ التى جاءت بألكسندر كيرنسكى إلى الحكم. والصور فى الفيلم غالبا ما تتصادم تكويناتها أو مواد موضوعاتها، غير أن البناء الفنى الذى صنعته "شوب" أضفى المعنى حتى على أكثر المشاهد ابتذالا مثل طوابير سير الجنود.

الفيلم التسجيلى السياسى فى الغرب

بعد الحرب العالمية الأولى، واصلت صناعة الفيلم غير القصصى ذى الطبيعة السياسية الواضحة، سيرتها فى الولايات المتحدة وأوروبا الغربية. وفى بلاد عديدة قامت الاتحادات والأحزاب السياسية اليسارية بإنتاج أفلام إخبارية وإعلامية قصيرة عن الإضرابات وما يتعلق بها من نشاط. وفى الولايات المتحدة أنتج الشيوعى النشط ألفريد واجنكشت "إضراب مصنع نسيج باسايك" ١٩٢٦، وهو

(٩) المجلس التشريعى فى روسيا القيصرية (المترجم).

فيلم روائى قصير يجمع بين مشاهد تسجيلية وأخرى أعيد تمثيلها فى الأستوديو، بينما أنتج اتحاد العمال الأمريكى "جائزة العمل" ١٩٢٥، وفى ألمانيا أنتج بروميثيوس أفلاما تسجيلية مماثلة مثل "وثيقة شنغهاى" ١٩٢٨ الذى ركز على الانفجارات الثورية فى الصين فى مارس ١٩٢٧. وفيما بعد أنتج الحزب الشيوعى الألمانى عددا من الأفلام التسجيلية منها "المشكلة المعاصرة: كيف يعيش العامل" ١٩٣٠ من إخراج "سلاتان ديودو". كما اعتادت أيضا الحكومة والشركات الكبيرة ومؤسسات الجناح اليمينى استخدام الفيلم غير القصصى لأغراض الدعاية.

وعلى نحو مغاير لاتجاهات أعمال الشاشة غير القصصية قبل الحرب العالمية الأولى، ظهر الفيلم التسجيلى الجديد أخيرا فى إنجلترا، فى شكل بسيط فى فيلم "المجرفون" ١٩٢٩ إخراج جون جريرسون، فيلم تسجيلى صامت فى ٥٨ دقيقة عن عملية الصيد. يركز على سفينة صيد تبحر لصيد الرنجة، والناس الذين يجذبون الشباك ويضعون السمك فى البراميل لإعداده للسوق. ويجمع الفيلم بين حبكة أسلوب فلاهيرتى عن الإنسان فى مواجهة الطبيعة ولقطات قريبة بجرأة نوعا ونموذج المونتاج الإيقاعى الذى تعلمه بإنعام النظر الدقيق لفيلم بوتومكين ١٩٢٥ إخراج أيزنشتين. وكما لاحظ "بيان ايتكين"، كان جرير سون يبحث فى التعبير عن حقيقة تتجاوز المسائل الخاصة بالاستغلال والمعاناة الاقتصادية. ورغم أنه نحى الناس الذين قاموا بالعمل الفعلى إلى هامش فيلمه، فإنه استطاع أن يمزج السرد المعتاد لعملية الإنتاج بجماليات حديثة. وقد حظى الفيلم بنجاح نقدى قوى، كاشفا إلى أى مدى كان الفيلم البريطانى قد فقد طريقه منذ الحرب العالمية الأولى، كما كان الفيلم ملهما أيضا بإمكانية التجديد التى ظهرت فى الثلاثينيات وما بعدها.

لقد ظل صناع الفيلم التسجيلى – أثناء العشرينيات – يصارعون على هامش السينما التجارية أو خارجها. فرغم طبيعة الإنتاج التسجيلى الرخيصة نسبيا فإن أكثر الأفلام الناجحة لم تسترجع أكثر من التكاليف إلا قليلا. كان الغياب العام لدافع الربح يعنى أن التسجيليين لديهم أسباب أخرى لصناعة الفيلم، فهم غالبا ما كانوا يعتمدون على ممول (كما فعل فلاهيرتى بالنسبة لفيلم نانوك)، أو يعتمدون على

تمويل أنفسهم. ورغم أن أفلام الرحلات التقليدية كانت تمثل مكانة لائقة في السوق، فإنه لم يوجد – أو قليلا ما نجد – خارج الاتحاد السوفيتي إطارا رسميا أو مؤسسيا لدعم الجهود الأكثر جدة في الإنتاج.

ولكن رغم عائدها المنخفض، كانت البرامج غير القصصية تعرض على نطاق واسع في البلاد الصناعية. في الولايات المتحدة كانت أفلام مثل: "نانوك الشمال"، "وبرلين سيمفونية مدينة"، و"الرجل والكاميرا" تعرض بانتظام في دور العرض السينمائية في بعض المدن الكبيرة ويكتب عنها نقاد الصحف، بدرجات متفاوتة من الفهم (نقاد نيويورك اعتبروا فيلم برلين فيلما فاشلا من أفلام الرحلات). وكان فيلم "مانهاتا" يعتبر من الأفلام القصيرة التي تعرض داخل إطار توازنات برامج السينما الرئيسية، وكانت الأفلام التسجيلية الطليعية تعرض غالبا في معارض السفن. وفي أوروبا وفرت شبكة نوادي الأفلام منفذا للكثير من الأفلام التسجيلية الراديكالية سياسيا أو فنيا. وكانت المعاهد الثقافية والمنظمات السياسية من كل الأنواع تعرض الأفلام التسجيلية (وأحيانا تمولها). وفي الاتحاد السوفيتي تنتقل الأفلام التسجيلية الشهيرة بسرعة من دور العرض في وسط المدينة إلى عروض ممتدة في نوادي العمال. ولما كانت معظم البرامج غير القصصية عامة بها قدر من القيمة التعليمية أو الإعلامية، لذلك نجدها تتغلغل في كل جوانب الحياة وتعرض في الكنيسة، وقاعة الاتحاد، والمدرسة، والمراكز الثقافية مثل متحف التاريخ الطبيعي (نيويورك). وهكذا انتشر الفيلم التسجيلي على نطاق واسع في نهاية العشرينيات رغم أنه ظاهرة لا تقوم على أساس مالي متين، وكان يتميز بالتنوع في الإنتاج وفي ظروف العرض.

دزيجا فيرتوف
١٨٩٦ – ١٩٥٤

دينيس أركاد يفتش (دافيد إبراموفيتش) كاوفمان، الذى اشتهر فيما بعد باسم دزيجا فيرتوف، ولد فى "بياليستوك" (فى بولندا الآن) حيث كان يعمل والده أمين مكتبة. أخواه الأصغر أصبحا مصورين: ميخائيل (ولد ١٨٩٧) عمل فى فيرتوف حتى ١٩٢٩، بينما الأصغر، بوريس (ولد ١٩٠٦) هاجر أولا إلى فرنسا (حيث صور أفلام جان فيجو) ثم هاجر إلى أمريكا (حيث فاز بجائزة الأكاديمية) عن فيلم "على الشاطئ فى مواجهة المياه".

بدأ حياته العملية بالجريدة التقليدية (جريدة الفيلم الأسبوعية ١٩١٨ – ١٩١٩). واستوعب فيرتوف بسرعة الأفكار التى شارك فيها الجناح اليسارى والفنانون البنيويون (ألكسندر رودشينكو، فلاديمير تاتلين، فارفا استيبانوفا) ومنظرو الثقافة البروليتارية (ألكسندر بوجراتوف، الكسى جان). وقد تم إدراج سينما فيرتوف التسجيلية وغير القصصية أو ضد القصصية ضمن مفهوم "موت الفن" فى مستقبل الثقافة البروليتارية، وكانت مجموعة "عين السينما" مع فيرتوف وزوجته (الثانية) اليزافيتا سفيلوفا يرون أنفسهم بمثابة مراكز القيادة فى موسكو لشبكة عمل وطنية (لم تتحقق أبدا) تضم هواة السينما المحليين الذين يوفرون تدفقًا مستمرًا لمواد الجريدة السينمائية. وكان من المفترض استكمال شبكة العمل بإضافة "أذن الراديو" على أن تدمج فى النهاية فى "عين الراديو"، الذى هو بمثابة تليفزيون شامل للعالم الاشتراكى القادم الذى لا مكان فيه للقصص الخيالية. وتكثفت حملة فيرتوف العنيفة منذ الفيلم القصصى بعد ١٩٢٢ عندما أدت سياسة لينين الاقتصادية الجديدة إلى زيادة واردات الفيلم القصصى، كما انتقد بنفس القسوة السينما السوفيتية الجديدة عند كليشوف وأيزنشتين، واصفا إياها بأنها "نفس التفاهة القديمة، وإن علتها مسحة حمراء".

كانت المعتقدات المحورية لنظرية فيرتوف تتمثل فى "الحياة يكتنفها اللاوعى" و"الكشف الشيوعى للواقع.

وقد عملت جماعة عين السينما على تقديم سلستين من الجرائد في نفس الوقت: سينما الحقيقة وتجمع الوقائع من منظور سياسي، بينما كانت الجريدة الأكثر ابتعادا عن الرسمية "الروزنامة الفيلمية للدولة" ترتب الوقائع بأسلوب فيلم الهواة الحر. وبالتدريج أصبح للنزعة الخطابية عند فيرتوف اليد العليا. ما بين عامى ١٩٢٤ و١٩٢٩ تحول أسلوب أفلامه الطويلة من أسلوب اليوميات إلى أسلوب الإثارة العاطفية، بينما كانت "عين السينما ١٩٢٤" تبرز فى المقدمة أحداثا مفردة وشخصيات فردية. ووفقا للاتجاه السائد فى ذاك الوقت نحو التضخيم استقبل فيلم "السوفيت، يتقدمون" ١٩٢٦ باعتباره "سيمفونية عمل"، كما استقبل فيلمه "السنة الحادية عشر" ١٩٢٨ باعتباره "ترتيلة" في تمجيد الذكرى العاشرة للثورة.

ورغم الدعوة إلى محو الذات الفردية التى تحملها البيانات الرسمية، فإن التطبيق الفيلمى "لعين السينما" تم تحديده إلى حد كبير بواسطة المزيج شديد الفردية الذى يميز فيرتوف من اهتمام بالموسيقى والشعر والعلوم. إن أربع سنوات من دروس الموسيقى تلتها سنة من الدراسات في معهد علم النفس العصبى فى بتروجراد ١٩١٦ قادته إلى خلق ما أطلق عليه فيما بعد "معمل السمع". وباستلهام بيانات المستقبلية الإيطالية (نشرت فى روسيا ١٩١٤) وشعر "عبر الحواس" الذى مارسه المستقبليون الروس والإيطاليون، امتدت تجارب فيرتوف الصوتية من مزج أجزاء متفرقة من الخطب المسجلة وتسجيلات الجرامافون إلى نقل صوت ضوضاء بيئية مثل صوت آلة نشر الخشب. وبعد ١٩١٧ أضفت ثقافة البروليتاريا رنينا ثوريا على ثقافة الضوضاء المستقبلية باعتبارها جزءا من "فن الإنتاج"، وظل تنافر النغمات المدنية له أهميته عند فيرتوف خلال العشرينيات. وكان لفيرتوف دور في فيلم "سيمفونية صفارات المصنع" الذى عرض فى باكو ١٩٢٢، وتضمن مؤثرات صوتية إضافية للبنادق الآلية، ومدافع البحرية، والزوارق التجارية السريعة. فى أول أفلامه الناطقة "حماس" ١٩٣٠

أما أفلام فيرتوف بعد عين السينما فى مرحلة الصوت فقد كانت أكثر ذاتيـــة فى الأسلوب، ولكن أقل أصالة فى الخيال تدور حول الأغانى والموسيقى، وصـــور المرأة، والشخصيات الثقافية، فى الماضى والحاضر. فى فيلم "تهويـــدة"[١٠] ١٩٣٧ تغنى النساء المتحررات مدحا فى ستالين، فيقترب الفيلم كثيرا فى الروح من الفــيلم السابق "ثلاث أغنيات للينين" ١٩٣٤، بينما يكشف فيلم "ثلاث بطلات" ١٩٣٨ عـــن قدرة النساء على القيام بأعمال الرجال كمهندسة، أو قائـــدة طـــائرة، أو ضـــابطة عسكرية. هذه الأفلام الثلاثة ترجع إلى مشروع ١٩٣٣ الذى يحمل عنوان "هـــى"، وهو فيلم كان من المفترض أن يقتفى أثر العمل الذهنى لمؤلـــف موســـيقى، وهـــو يكتب سيمفونية عن الأنوثة عبر العصور.

وفى عهد ستالين وقعت أفلام فيرتوف التسجيلية الطويلـــة تحـــت ضـــغوط كبيرة. رغم أنه لم يقبض عليه، فإنه وضع فى القائمة السوداء أثناء الحملـــة ضـــد السامية عام ١٩٤٩. ومات بالسرطان فى ١٢ فبراير ١٩٥٤.

يورى تسيفيان

فيلموجرافيا مختارة:

معركة القيصرية ١٩١٨/ ١٩

تاريخ الحرب الأهلية ١٩٢١

سينما الحقيقة ١٩٢٢/ ٢٥

السجل الفيلمى للدولة ١٩٢٣/ ٢٥

السوفيت يتقدمون ١٩٢٦

سدس العالم ١٩٢٦

العام الحادى عشر ١٩٢٨

---

(١٠) تهويدة: أغنية نوم للطفل.

الرجل وكاميرا السينما ١٩٢٩

حماس سيمفونية عمل ١٩٣٠

ثلاث أغنيات للينين ١٩٣٤

أغنية نوم للطفل (تهويدة) ١٩٣٧

ثلاث بطلات ١٩٣٨

إليك من الجبهة ١٩٤١

أخبار اليوم؛ موضوعات متفرقة ١٩٤٤/ ٤٥

السينما الصامتة

ص (١) آنيت بنسون فى الفيلم الكوميدى البريكانى "صيد النجـوم" (١٩٢٨) من إخراج أ.ف برامبل وأنتونى أسكويث (وهذا الأخير مشكوك فى مساهمته).

السنوات الأولى

ص (١٩) بديل عن فيلم سلولويد، شـركة كامـاتجراف (حـوالى ١٩٠٠) باستخراج قرص زجاجى مع الصور السينمائية، وقد جرى ترتيبها بشكل حلزونى.

ص (٢) فيلتيو البرينى، فيلم ٧٠ مللى مجهول (١٩١١) تكبيـر الـصورة السينمائية من نيجاتف فى المجموعة الفيلمية فى بيت جورج إيستمان، روتشـستر، نيويورك.

ص (٣) أنموذج مبكر لتقنية لشاشة منقسمة فى فيلم تسجيلى مجهـول عـن البندقية. العنوان المطبوع هو القديس بولس حوالى ١٩١٢.

السينما فى بواكيرها

ص (٤) ملصق إعلانات مبكر لشركة سينما توجراف مـع شاشـة الفـيلم لوميير "رش البستانى بالماء" عام ١٨٩٥.

ص (٥) فيلم إدوين إس. بورتر "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣).

ص (٦) طباعة مبكرة للقطتين متصلتين من فيلم ج.أ. سميث "كمـا يبـدو الأمر من خلال تلسكوب" (١٩٠٠). والمنظر من خلال تلسكوب (ويتحقق هذا من خلال قناع). يظهر كعب فتاة أصيبت، وهذا من شأنه أن يشرح اللقطة السابقة.

ص (٧) سينما متنقلة فى فترة مبكرة عـرض سـينما تـوجراف لجـرين، جلاسجو، ١٨٩٨.

ص (٨) أستديو الأخوين باتيه، وأعلاه من الزجاج فى فينسيا عام ١٩٠٦.

ص (٩) آستانيلسن.

ص (٢٠) د.و. جريفيث جالسا، مع المصور بيلى بيترز ودوروثى جيش.

ص (١٠) السينما الأولى لشركة وارنر "الشلال المتدفق" فى القلعة الجديدة، بنسلفانيا، ١٩٠٣.

ص (١١) سيسيل دى ميل أثناء العمل حوالى عام ١٩٢٨.

ص (١٢) سيرهربرت بيربوم – ترى وهو يلعب الدور الرئيسى فى الفيلم الأول الأمريكى " ماكبث" (جون إمرسون ١٩١٦) وكان هذا فيلما فى سلسلة الأعمال الدرامية الممتازة، وفى الغالب اقتباسات من شيكسبير، وقد قام بيربوم – ترى بالبطولة عقب الفيلم التالى الناجح عام ١٩١٠ وهو الفيلم البريطانى هنرى الثامن.

ص (١٣) "حياة موسى" فيلم لشركة فيتا جراف (١٤٩٠١٩) وهو واحد من أوائل الأفلام الروائية الأولى.

ص (١٨) ليلان ودوروثى جيش فى فيلم د.و. جريفيث "أيتام العاصفة" (١٩٢١).

نهضة هوليوود

ص (١٧) تانجو فيلم ركس أنجرام "أربعة فرسان من سفر الرؤيا".

ص (١٤) مواقع المشاهد لفيلم لص بغداد لوليم كامرون منزيس وهى تشاهد من الجو عام ١٩٢٤.

ص (١٥) جو شنيك (لليمين) فى موقف مع د.و. جريفيث قبل عمل أبراهام لينكولن عام ١٩٣٠.

ص (١٦) سيد جرومان وجلوريا سوانسوان (فى مقدمة الصورة) يحضران العرض الأول لهوليوود لفيلم لسونس بتريت (السيدة سان جين) فى مسرح جرومان الصيفى عام ١٩٢٥.

الانتشار السريع للسينما

ص (٢١) إريك فون شروهيم (في دور إيك فون ستوبن) يحول انتباهه الحافل بالحب إلى فرانسيلا بيرلنجتون (الزوجة) فى فيلم (الأزواج العميان) (١٩١٩).

ص (٢٢) مارى بيكفورد فى فيلم "إنى رونى الصغيرة" (١٩٥٢).

ص (٢٣) دوجلاس فربانكس فى فيلم راؤول وولش "لص بغداد" (١٩٢٤).

الحرب العالمية الأولى

ص (٢٤) تشارلز فارل ("أنا زميل رائع للغاية") مع جانيت جاينو فى مشهد من فيلم "السماء السابعة" (١٩٢٧).

ص (٢٥) مشهد من فيلم "لعنة الحرب" وهو فيلم يدعو للسلام تم إنتاجه للشركة البلجيلية المشتركة مع شركة باتية لألفريد ماتشين عام ١٩١٣، وتم عرضه قبل نشوب الحرب عام ١٩١٤ مباشرة.

ص (٢٦) و.اس. هارت وقد جرى تصويره على غلاف مجلة بكتشر بلاى فى ١٩١٧.

ص (٢٧) فيلم فرسان الإشارة الأورجوانية.

الحيل والرسوم المتحركة

ص (٧٤) إرهاص لفيلم الرسوم المتحركة: لقطة من فيلم (الخدع) لجورج مليبيس "الرجل ذو الرأس المتلفتة"

ص (٢٨) القط فيلكس فى فيلم " الإنسان الأصيل العريق النسب" (١٩٢٧) لبات سوليفان، من إخراج أوتومسمر وشخصية فيلكس من منتجات مؤسسة كات.

ص (٢٩) شارلى شابلن مع الشخوص الدمى الأخرى فى فيلم "الحب الأسود، الحب الأبيض" للاديسلاس ستارفتيش عام ١٩٢٨.

الكوميديا

ص (٧٥) لبستر كيتون فى "البحار" (١٩٢٤).

ص (٣٠) هارولد ليود فى "لأجل خاطر السماء" (١٩٢٦).

ص (٣١) الصعلوك الصغير يترقب فى الأحوال الصعبة فى فيلم يوكون: "حمىّ الذهب" (١٩٢٥).

السينما والطليعة

ص (٣٢) "السينما الفقيرة" لمارسل دوشامب.

ص (٣٣) الفنانان مارسل دوشامب ومان راى يلعبان الشطرنج فى مشهد من فيلم "استراحه (١٩٢٤) لرينيه كلير.

ص (٣٤) جرمين درموز كزوجة متبرمة فى فيلم جرمين دولاك "السيدة بوديت المبتسمة" (١٩٢٣).

ص (٣٥) فيلم "أوردت" (١٩٥٥).

المسلسلات

ص (٣٦) بيرل هوايت فى حالة كرب شديدة فى آخر مسلسل لها لشركة باتيه فى أمريكا.

ص (٣٧) فيلم "جودكس" (١٩١٧).

السينما الصامتة الفرنسية

ص (٣٨) اللوحة: سارة برنار فى فيلم لويس مركانتون "الملكـــة إليزابيـــث" (١٩١٢).

ص (٣٩) ماكس ليندر.

ص (٤٠) ساكار (الكوفر) وساندرورف (بريجيت هلم) فى فـــيلم مارســـل لوربييه "المال" (١٩٢٩).

ص (٤١ أيضا) سيفرين – مارس فى فيلم آبل جانسيه "الملك" (١٩٢١).

إيطاليا

ص (٤٢) روما القديمة كمشهد رائع "فيلم أنريكو جـــوزونى" كوفـــاديس أو "إلى أين أنت ذاهب؟" (١٩١٣).

ص (٤٣) صورة من الفيلم الإيطالى (ديفا) لبيا مينينشلى.

السينما البريطانية

ص (٤٤) كليف بروك وبتى موكبسون للميلودرامـــا البريطانيـــة الناجحـــة "امرأة إزاء امرأة" (١٩٢٣) من إخـــراج جراهـــام كـــوتس والـــسيناريو لألفريـــد هتشكوك.

ص (٤٥) إيفرتو فيللو وماى مارش فى فيلم "الفـــأر" (١٩٢٥) قـــصة ص مجوهرات باريس من إخراج جراهام كتس وإنتاج ميكل بالكون.

ألمانيا

ص (٤٦) منظر من بول لينى "التعبيرى" (١٩٢٤).

ص (٤٧) كونراد فيت فى دور الضابط الألمانى هارت فى فيلم ميكل باول "الجاسوس يرتدى السواد" (١٩٣٩).

ص (٤٨) لوير بروكس مع كورت جرنون فى فيلم ج.و بابست "مـذكرات فتاة ضائعة" (١٩٢٩).

ص (٤٩) فيلم فاوست (١٩٢٦).

ص (٥٠) تصميم لروبرت هرلت لفيلم من إنتاج شركة أوفـا "أففيتريـون" (١٩٣٥) من إخراج رينولد شو تزل.

الأسلوب الإسكنديناڤى

ص (٧٦) مشهد من فيلم هلسون "السحر" تم فى السويد عام ١٩٢١ للمخرج الدنماركى بنيامين كريستنسون.

ص (٥٢) كارين ملاندر كمراسلة فى الفيلم الكوميدى الرابع لمورتيز ستيلر "الحب والصحافة" (١٩١٦).

ص (٧١) فيلم "فتاة من المزرعة الصغيرة العاصفة" (١٩١٧).

روسيا قبل الثورة

ص (٥٣) الأجنحة المغردة (١٩١٥).

الاتحاد السوفيتى

ص (٥٤) مشهد من فيلم من الخيال العلمى "أديتـا" (١٩٢٤) مـن إخـراج المهاجر العائد ساكوف بروتازأنوف.

ص (٥٥) إيفان موجوكين فى الفيلم الذى أخرجه بنفسه "النـار المتقـدة" (١٩٢٣).

ص (٥٦) رسم لأيزنشين لفيلم "إيفان الرهيب" (١٩٤٤).

ص (٥٧) منظر من فيلم "مرج بيجين" (١٩٣٥ – ١٩٧١) والفيلم نفسه قـد فقد وكل ما تبقى هو نسختان من كل لقطة.

ص (٦٠) فيلم"بالقانون" (١٩٢٦) اقتباس فكتور شكولوفسكى من قصة لجاك لندن ومن إخراج ليوكلشو.

ص (٥٨) "بابل الجديدة" (١٩٢٩) قصة ملحمية لجريجسورى كوزنتسوف ولِيونيد تروبرج عن ثورة كوميونة باريس.

السينما اليهودية

ص (٥٩) مشهد كلاسيكى من السينما اليهودية من فيلم "إيريل مع صديقه فيدل" (١٩٣٦) من إنتاج وإخراج جوزيف جرين وبطولة مولى بيكون.

اليابان

ص (٦١) فيلم إيزو تاناكا "كيوكا محل الباقات" (١٩٢٢) وهو فيلم من آخر الأفلام اليابانية الذى يصور الممثلين الذكور فى أدوار النساء.

ص (٦٢) لقطة من رائعة دايسوك إيتو التى اكتشفت حديثا. "مذكرات رحلات تشوينج" (١٩٢٧).

الموسيقى والفيلم الصامت

ص (٦٣) مارى بريفو ومونت بلو فى فيلم إرنست لوبيتش "دائرة الزواج" (١٩٢٣).

ص (٦٤) حالة موسيقية: أوركسترا يعزف فى المشهد لخلق جو ملائم لمشهد من فيلم وور وبروس "عصر البراءة" (١٩٢٤).

ص (٦٥) جريتا جاربو مع لارس هانسون فى فيلم فيكتور جوستروم "المرأة الإلهية" (١٩٢٨).

أوج السينما الصامتة

ص (٦٦) الملابس فى شركة مترو جولدوين ماير عام ١٩٢٨.

ص (٦٧) مشهد من فيلم "سيجفريد تود" (١٩٢٣) الجزء الأول من "نيبولنجن" لفريتز لانج.

ص (٦٨) لون تشانى يستعد لعمل مكياجه لفيلم "العقوبة" (١٩٢٠).

ص (٦٩) جيمز وونج هاو مع تدريب على الملاكمة لتصوير فيلم "الجسم والنفس" (١٩٤٧).

الصـــــور

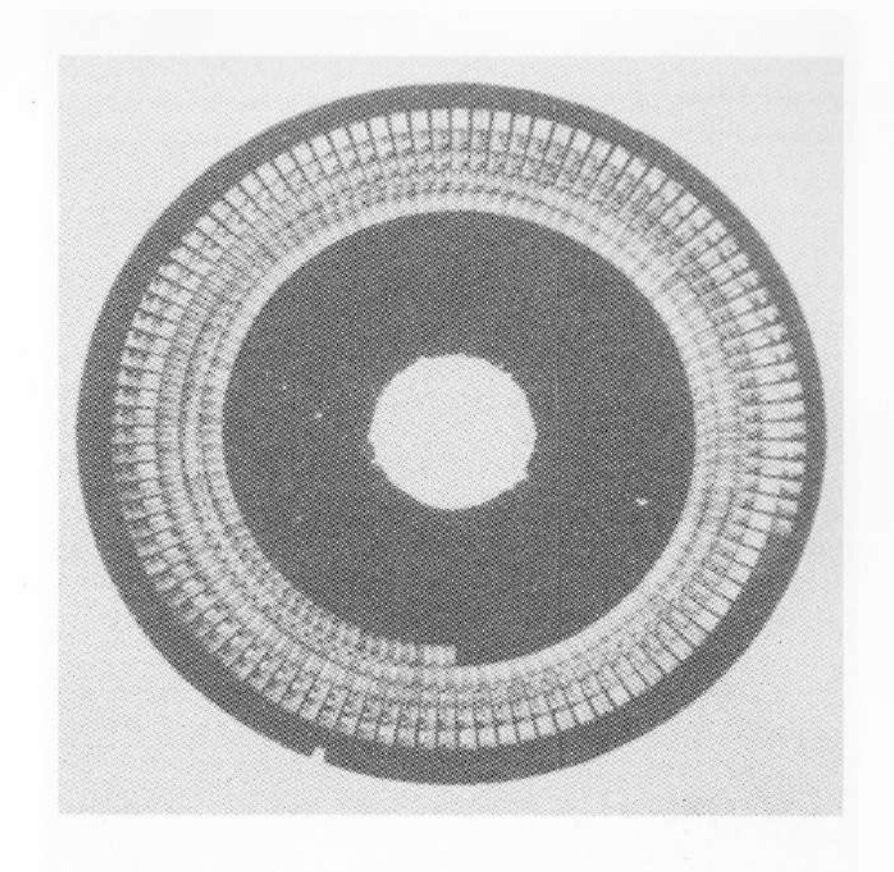


صورة رقم (١)



آنيت بنسون فى الفيلم الكوميدى الإنجليزى
"النيازك" (١٩٢٨)
من أجزاء أ.ف. براميل و(غير موثوق به)
أنطوانى أسكويث.

صورة رقم (٢)



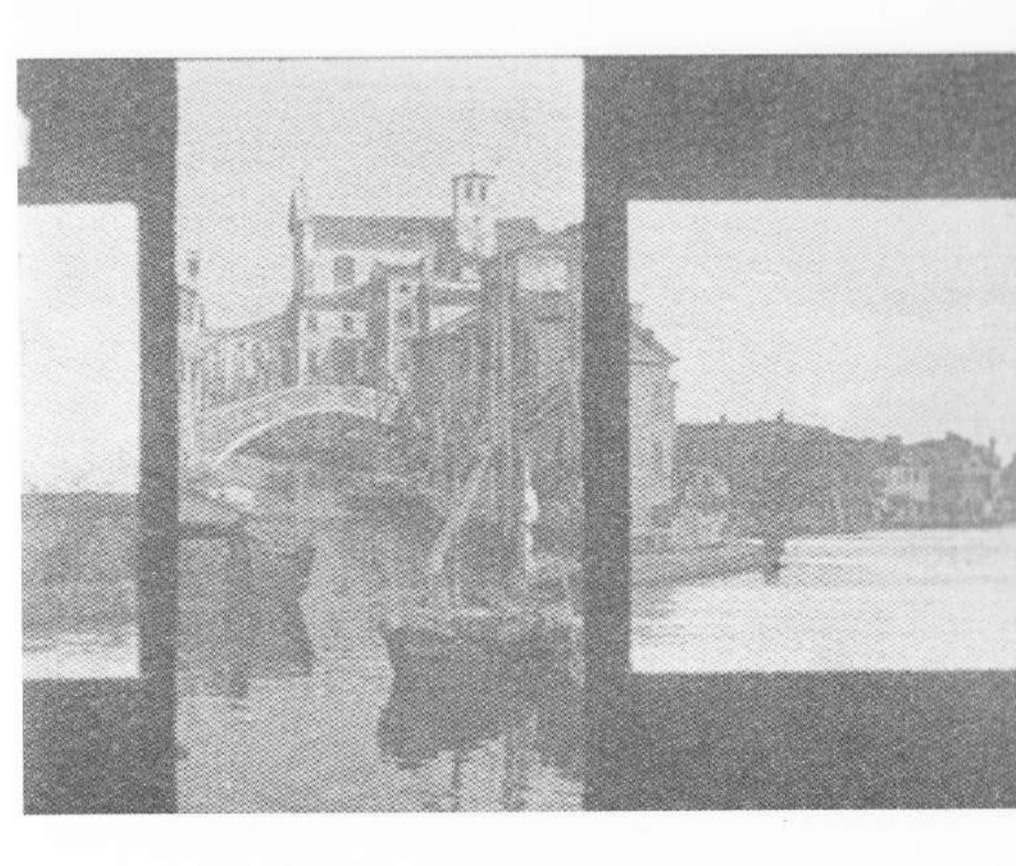
بديل عن الفيلم السلولويد، الكاماتوجراف
(حوالى ١٩٠٠) اتخذ قرصا زجاجيا
مع الإطارات الفيلمية وقد جرى تنظيمها مسلسلة.

صورة رقم (٣)



فيلم تيو البرينى، فيلم ٧٠ ملليمتر
مجهول الهوية (١٩١١)، توسيع الإطار من النيجاتيف
فى المجموعة الفيلمية فى منزل جورج إيستمان، روتشستر، نيويورك

صورة رقم (٤)



نموذج فى فترة مبكرة التقنية

للشاشة المجزأة لفيلم وثائقى مجهول فى البندقية.

والعنوان المطبوع هو (القديس بولس)

حوالى ١٩١٢

صورة رقم (٥)

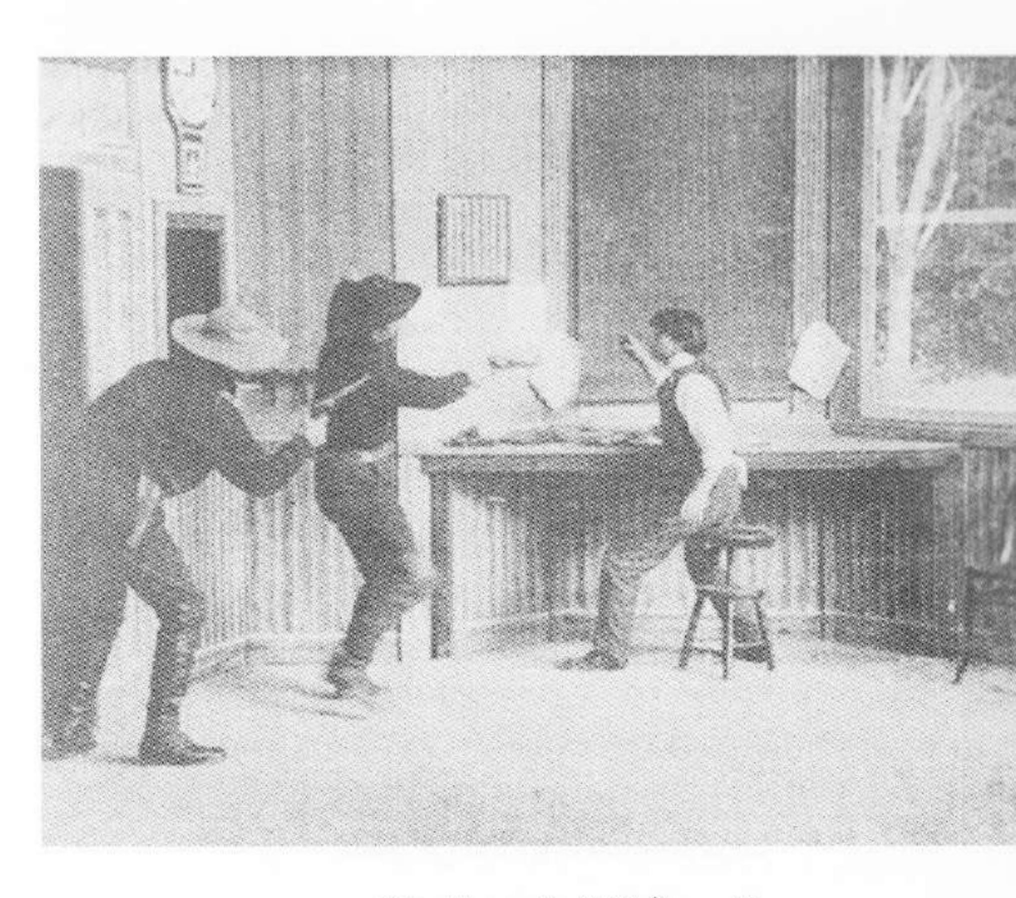


ملصق فى فترة مبكرة للسينما توجراف

مع العرض على الشاشة لفيلم لوميير

"البستانى يرش الماء"، ١٩٨٥

صورة رقم (٦)

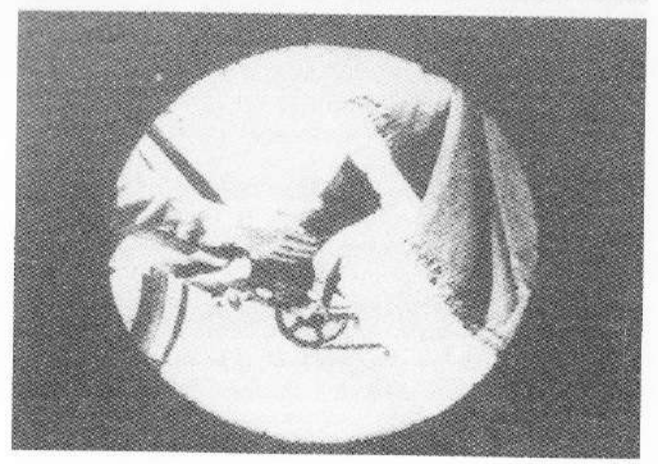


فيلم سرقة القطار الكبرى (١٩٠٣)

لإدوين اس. بورتر

صورة رقم (٧)





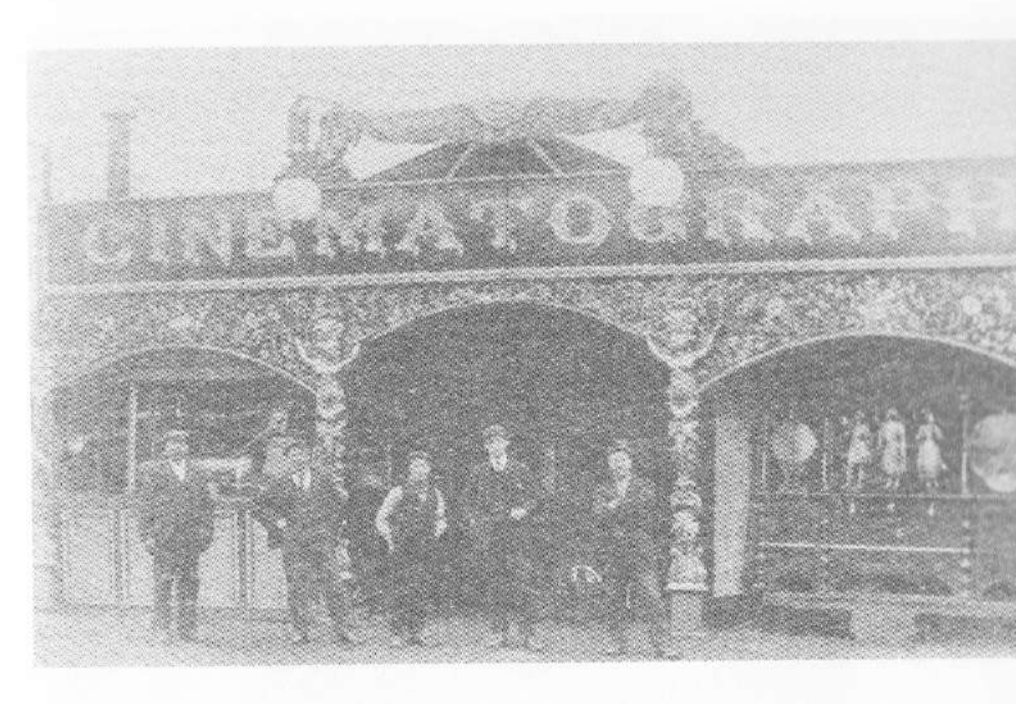
مونتاج فى فترة مبكرة. لقطتان مترابطتان

من فيلم ج.أ. سميث

(رؤية من خلال تلسكوب) (١٩٠٠)

المنظر من خلال تلسكوب (تحقق هذا باستخدام قناع، يظهر كعب فتاة مصاب) وهذا (يفسر) اللقطة السابقة.

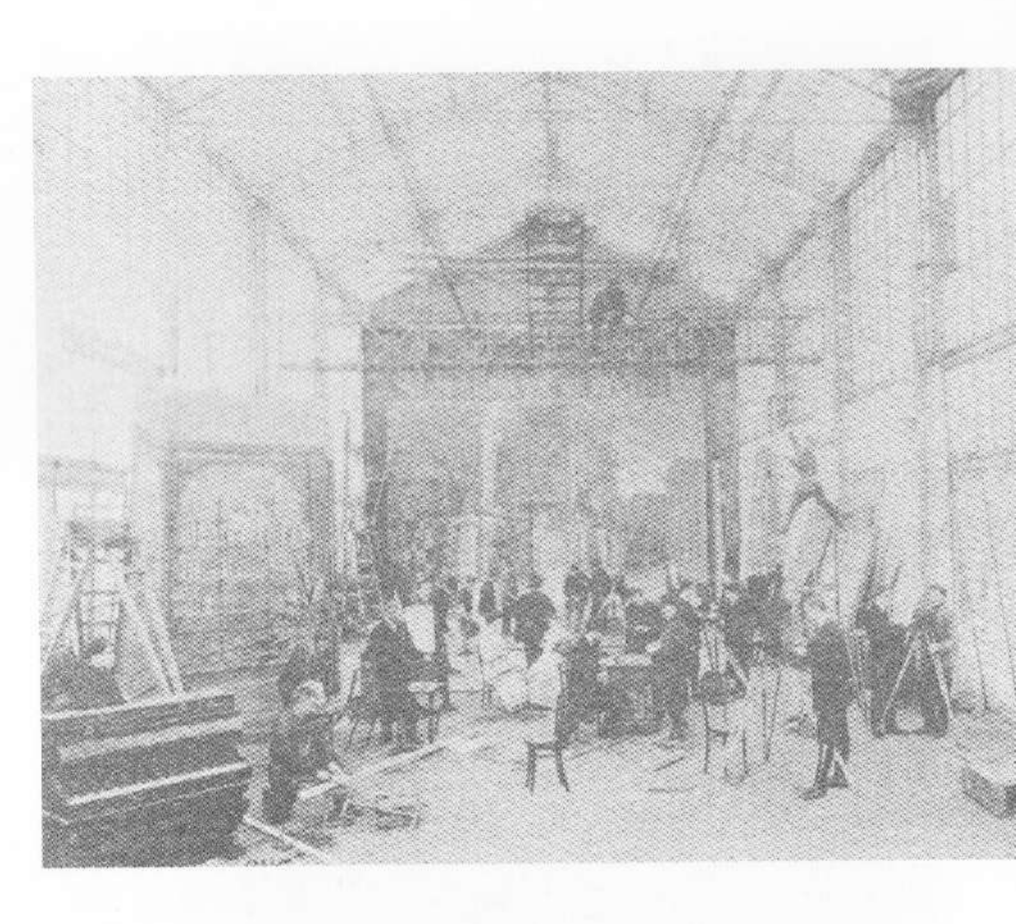
صورة رقم (٨)



سينما جوالة مبكرة. عرض جرين

لسينما توجراف، جلاسجو، ١٨٩٨

صورة رقم (٩)



ستوديو بقبة زجاجية
للأخوين فرير فى فينسيا فى ١٩٠٦

صورة رقم (١٠)



آستا نيلسن

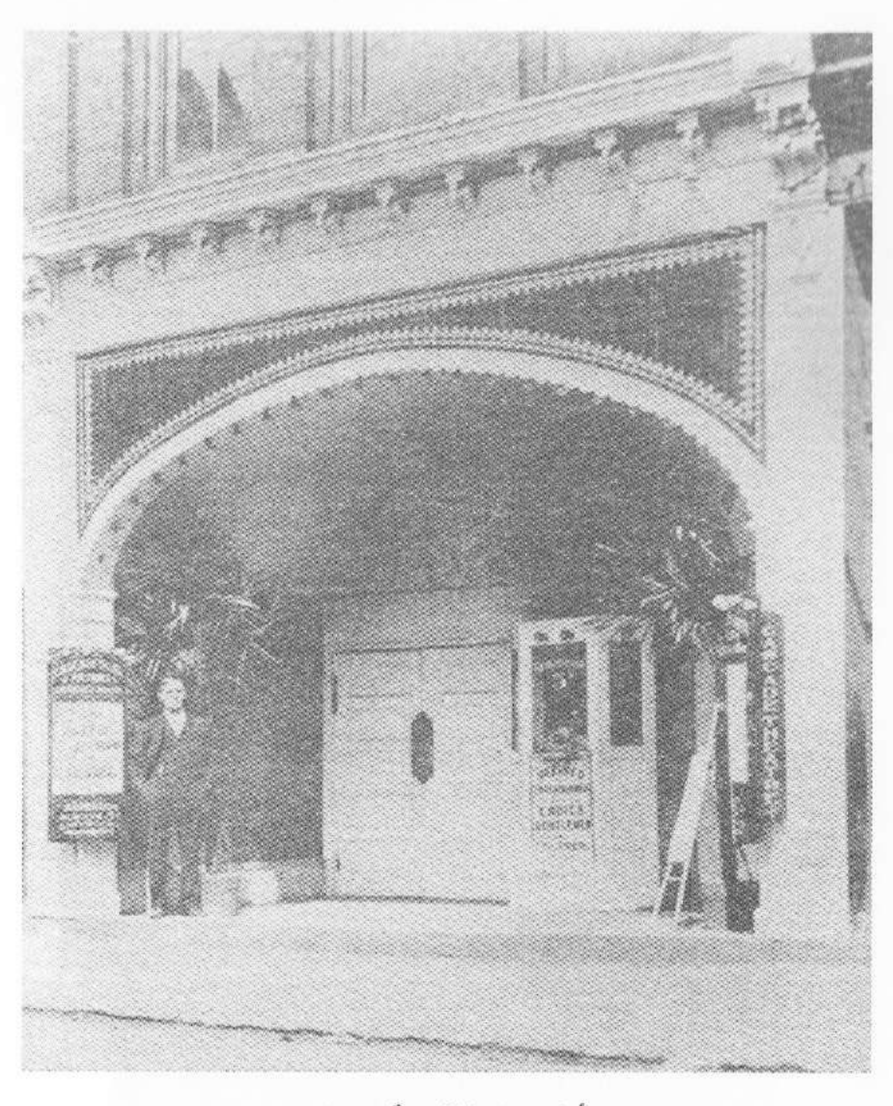
(١٨٨١-١٩٧٢)

صورة رقم (١١)



ديفيد وورك جريفيث
(١٨٧٥ – ١٩٤٨)

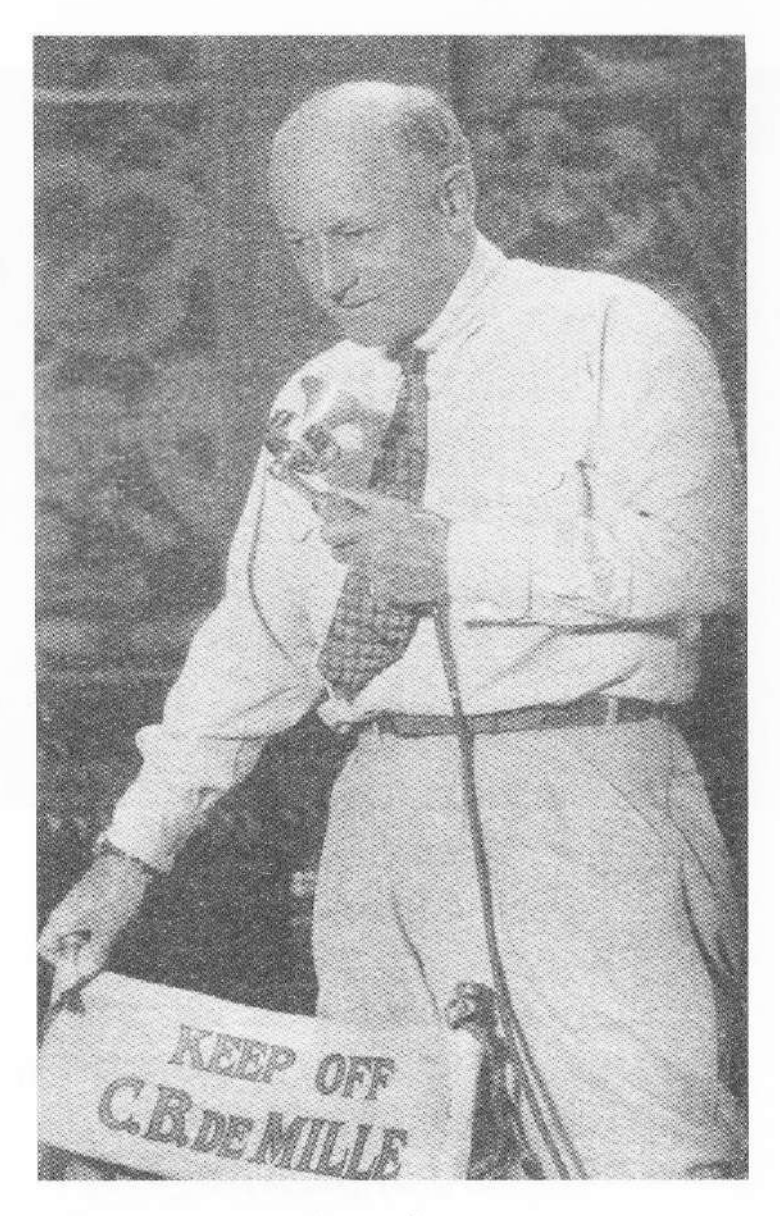
صورة رقم (١٢)



أول سينما لشركة وورنر

"الشلال"، فى القلعة الجديدة، بنسلفانيا، ١٩٠٣

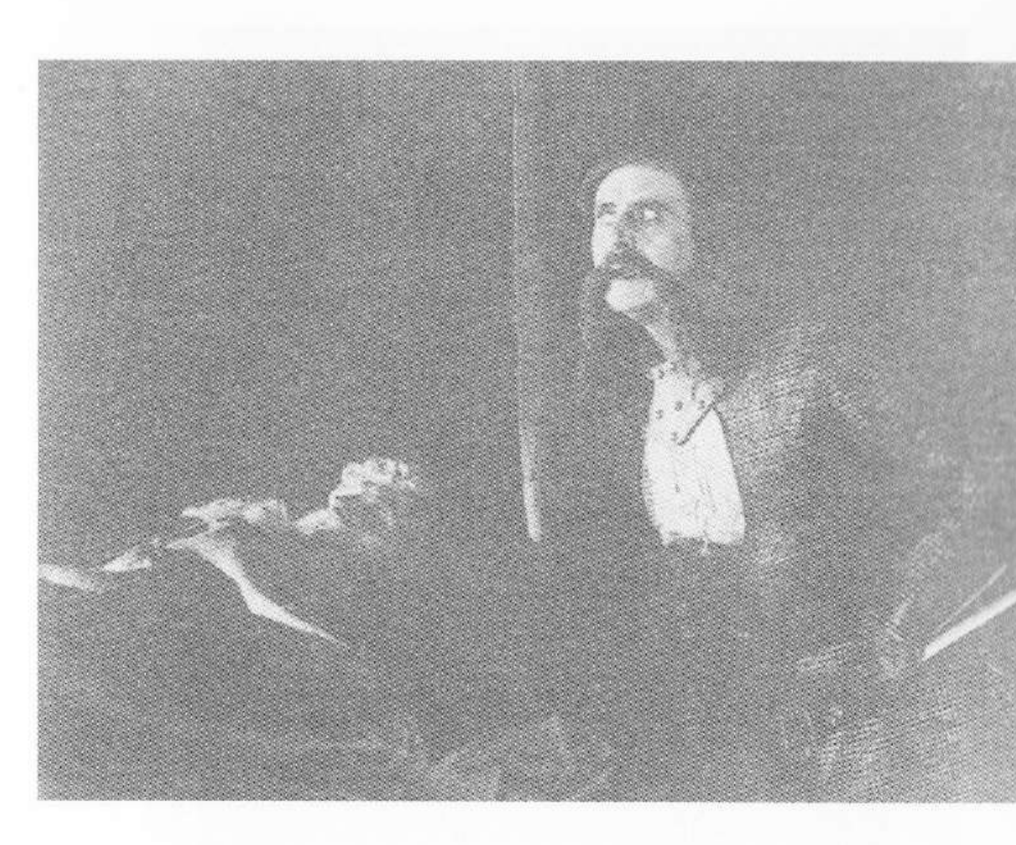
صورة رقم (١٣)



سيسيل دى ميل

(١٨٨١-١٩٥٩)

صورة رقم (١٤)



السير وهبرت بيربوهم – ترى
يلعب الدور الرئيسى فى أول عرض أمريكى
لفيلم ماكبث (جون إمرسون، ١٩١٦)
وكان هذا هو الفيلم الأول فى سلسلة من الأعمال الدرامية الممتازة
وعادة هى اقتباس عن شكسبير بدأها بيربوهم – ترى
بعد نجاح الفيلم البريطانى (هنرى الثامن) عام ١٩١٠

صورة رقم (١٥)



من إنتاج شركة فيتاجراف السينمائية فيلم "حياة موسى" (١٩٠٩)، واحد من أوائل الأفلام الذاتية

صورة رقم (١٦)



ليليان جيش (١٨٩٣ – ١٩٩٣)
و دورولى جيش (١٨٩٨ – ١٩٦٨)

صورة رقم (١٧)

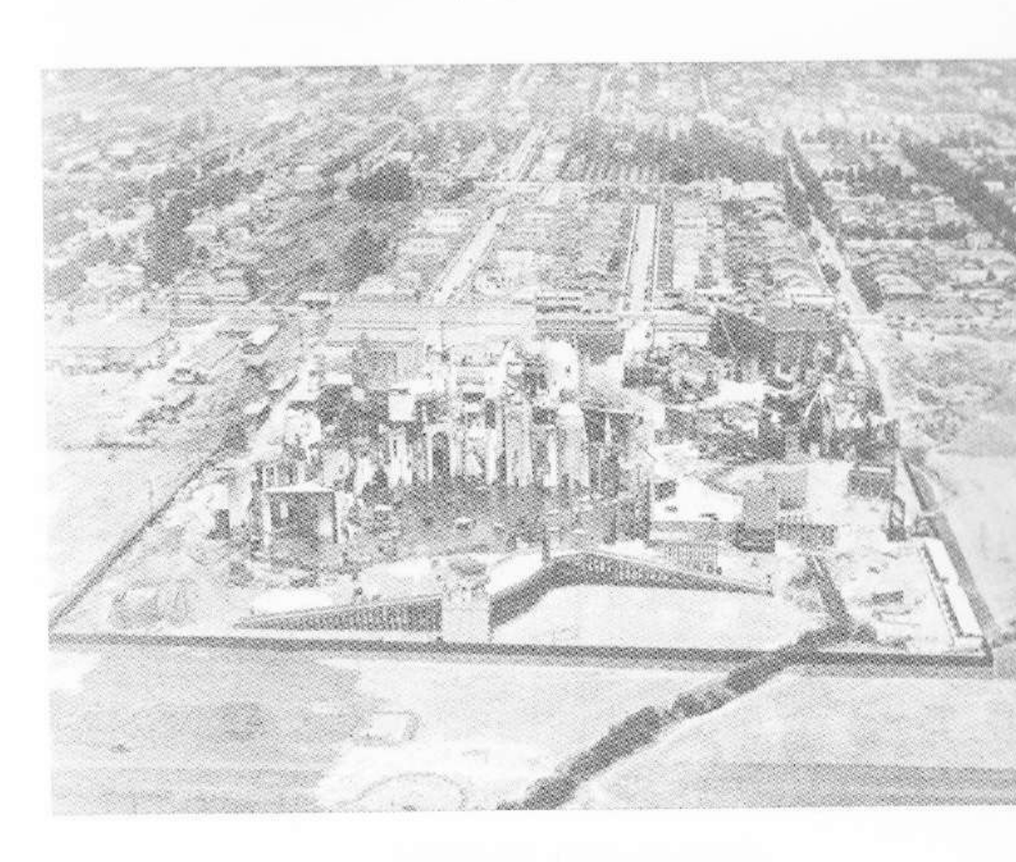


رودلف فالنتينو (١٨٩٥ - ١٩٢٦)

"رقصة التانجو من فيلم "أربعة فرسان من سفر الرؤيا"

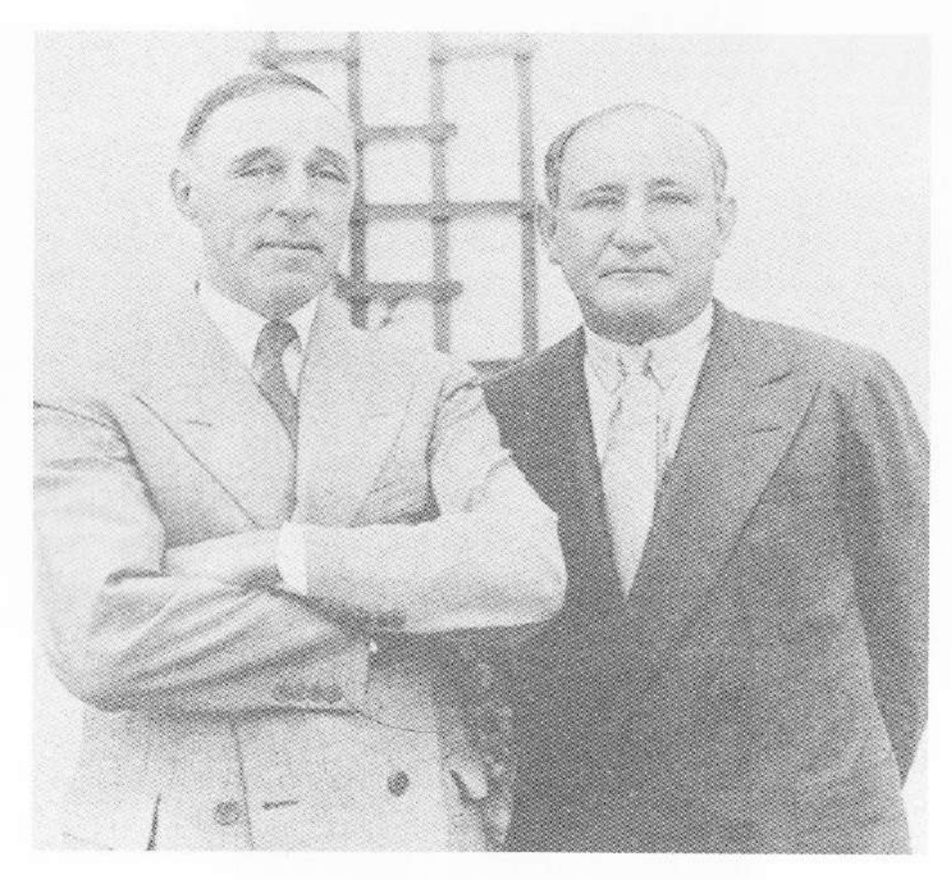
لركس إنجرام.

صورة رقم (١٨)



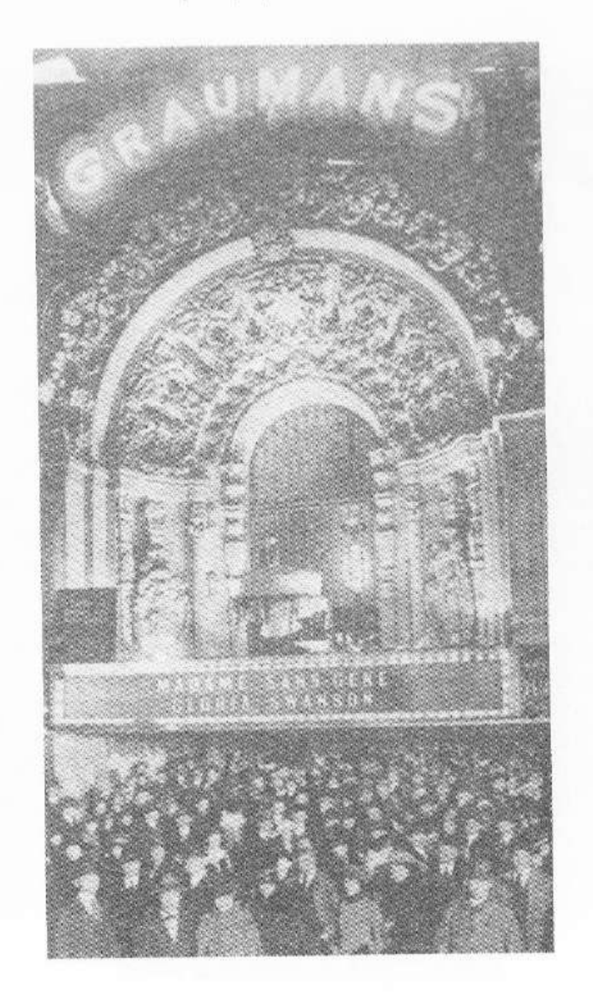
أعد وليم كاميرون منزيس
الأوضاع الخاصة بفيلم (لص بغداد)
وهذا منظر تم تصويره من الهواء فى عام ١٩٢٤

صورة رقم (١٩)



جوزيف م. شنك (١٨٧٧-١٩٦١)
على اليمين مع د. و. جريفيث
قبل إنتاج فيلم (إبراهام لينكولن عام ١٩٣٠)

صورة رقم (٢٠)



سيد جرومان (١٨٧٩ - ١٩٥٠)

سيد جورمان ودجلوريا سوانسون

(فى مقدمة الصورة

ينتظران حضور العرض الأول لهوليوود

لفيلم (مدام سان جيرمان) لليونس بيريه

فى مسرح جرومان الصينى عام ١٩٢٥

صورة رقم (٢١)



إريك فون ستروهيم

(١٨٨٥ - ١٩٥٧)

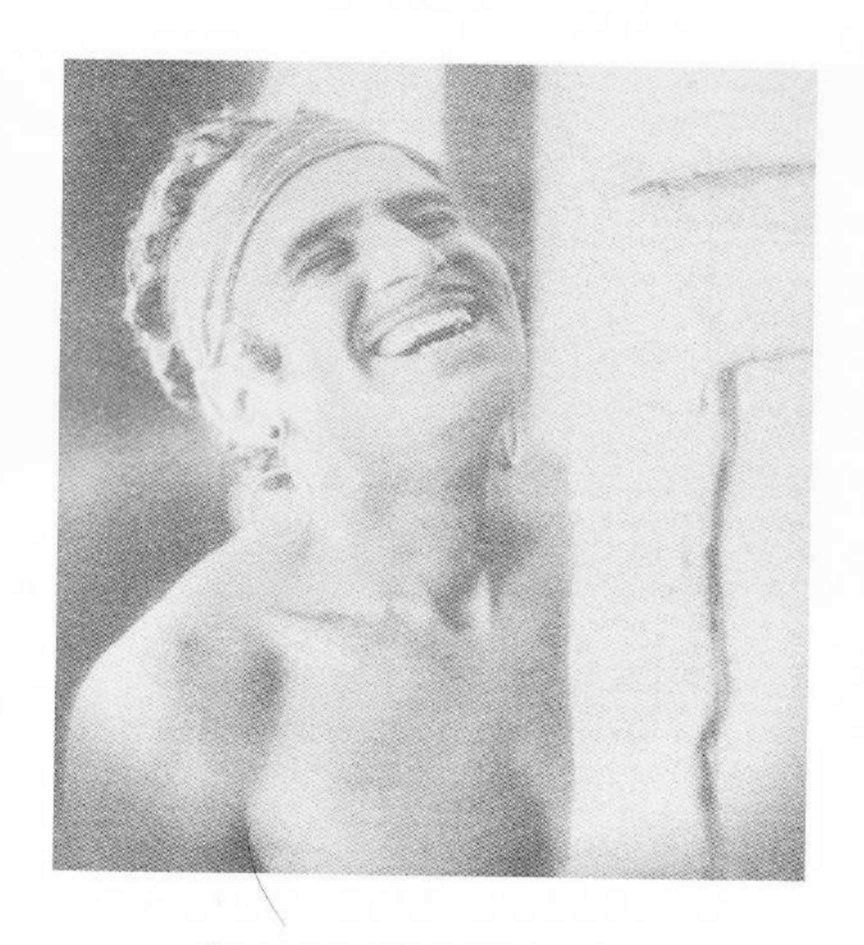
إريك فون ستروهيم (فى دور إريك فون ستروهيم) يحول اهتماماته الحافلة بالحب لفرانسيليا. بدلنجتون (الزوجة) فى فيلم (أزواج مصابون بالعمى) عام ١٩١٩.

صورة رقم (٢٢)



ماری بیکفورد (١٨٩٣ - ١٩٧٩)
ماری بیکفورد فی فیلم
"إنی رونی الصغيرة" (١٩٢٥)

صورة رقم (٢٣)



دوجلاس فير بانكس (١٨٨٣ - ١٩٣٩)
دوجلاس فير بانكس فى فيلم راؤول وولش
"لص بغداد" (١٩٢٤)

صورة رقم (٢٤)



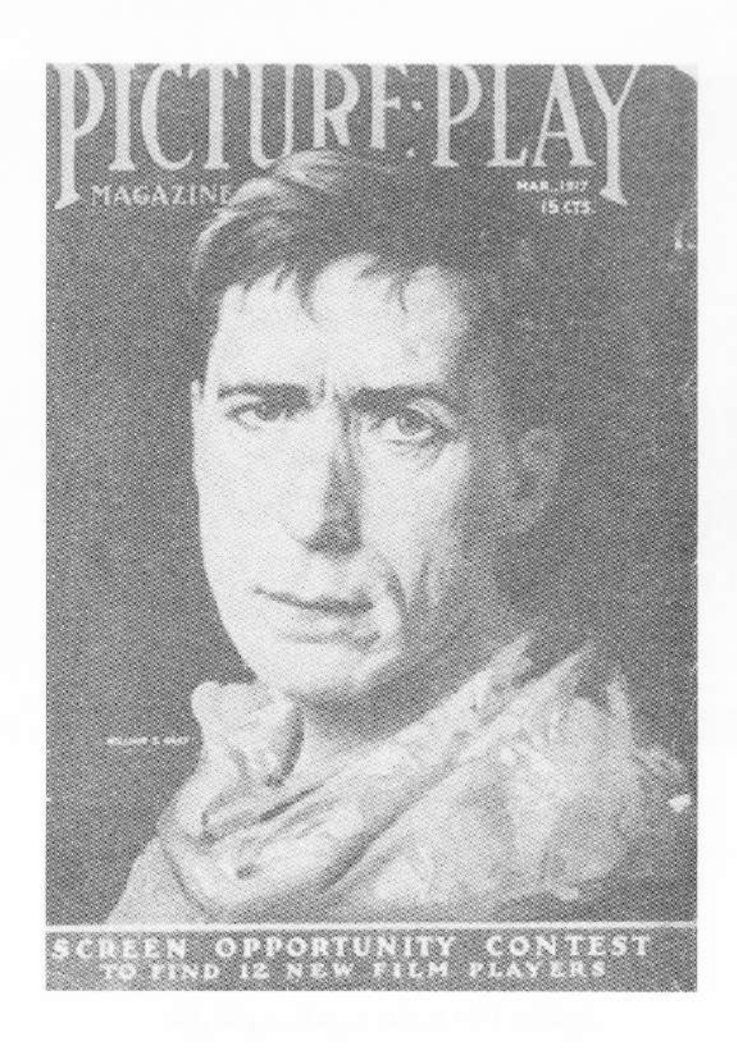
شارلز فارل (أنا زميل ممتاز) مع جاثيف جاينور
فى منظر من "السماء السابقة" (١٩٢٧)

صورة رقم (٢٥)



منظر من فيلم "لعنة على الحرب"،
دراما سلامية تمت من أجل الفرع البلجيكى لشركة باتيه
من عمل ألفريد ماتشين فى عام ١٩١٣؛ وجرى العرض
قبل نشوب الحرب عام ١٩١٤ مباشرة.

صورة رقم (٢٦)



وليم إس. هارت

و. إس. هارت صورة له على غلاف مجلة

(بيكتشربلاى) فى عام ١٩١٧

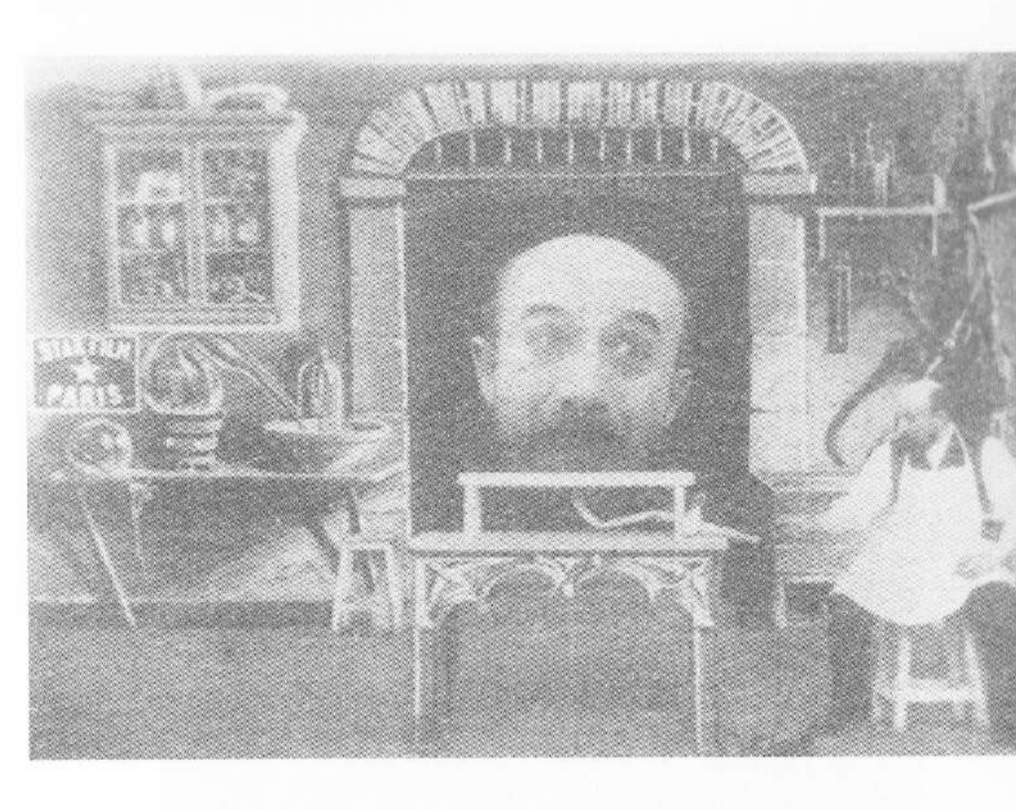
صورة رقم (٢٧)



توم ميكس (١٨٨٠ - ١٩٤٠)

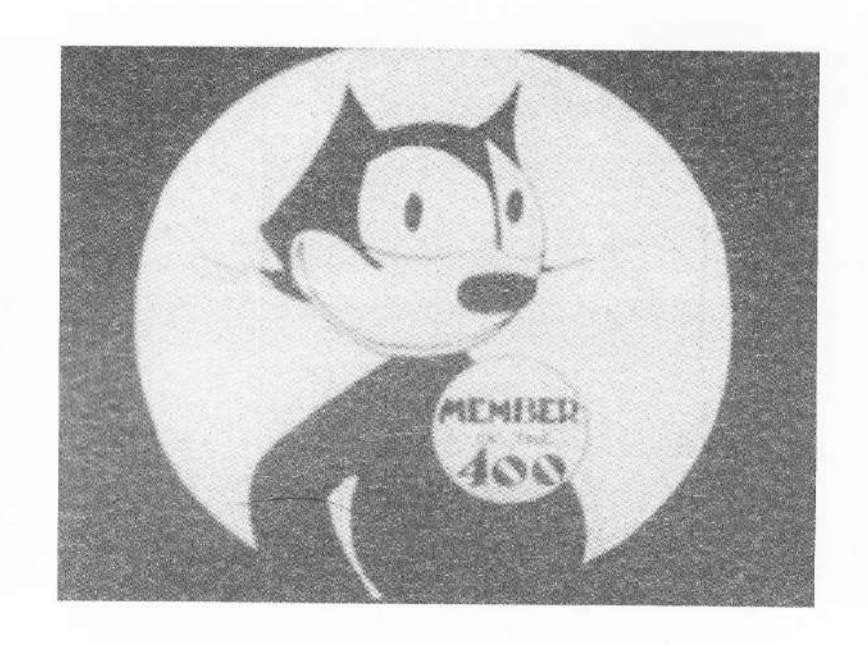
فرقة فرسان الحكيم الأرجوانى (١٩٢٥)

صورة رقم (٢٨)



البشارة السباقة لفيلم الرسوم المتحركة:
لقطة من فيلم الحيل السينمائية
"الرجل ذو الرأس المطاطة"
لجورج ميليه عام ١٩٠٢

صورة رقم (٢٩)



القط فيلكس فى فيلم "الأصيل" عام ١٩٢٧

لبات سوليفان، من إخراج أوتو مسمر.

من إنتاج كاراكتر وفيلكس المتحدين

صورة رقم (٣٠)



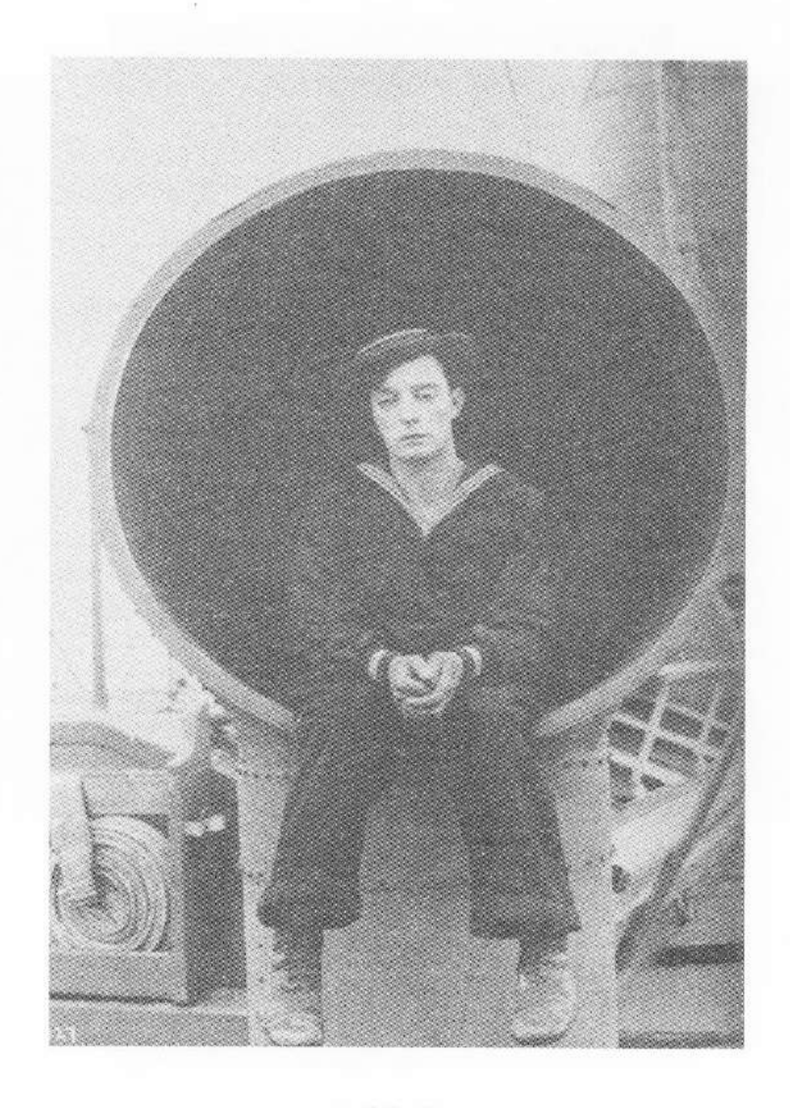
لاديوس سيّد وفتيش (١٨٨٢ – ١٩٦٥)

شارلى شابلن مع أشكال أخرى من الدمى

فى فيلم (الحب بالأبيض والأسود)

للاديوس سيد وفتيش عام ١٩٢٨

صورة رقم (٣١)

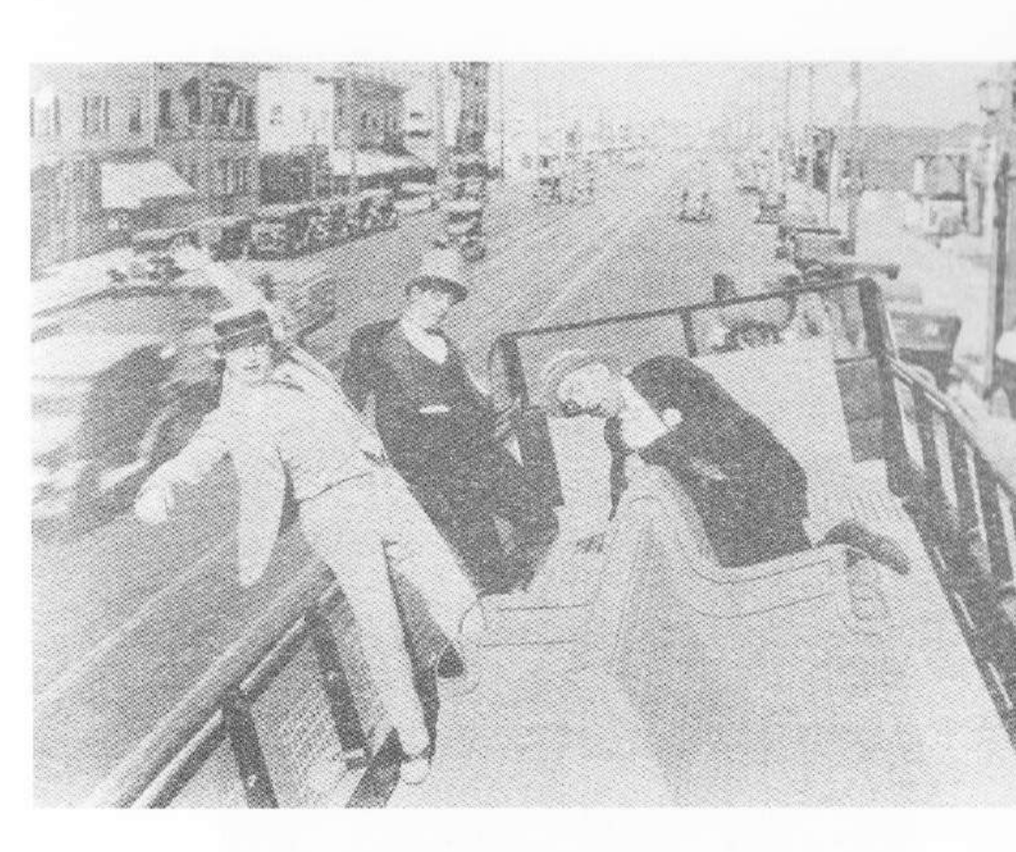


بستر كيتون

(١٨٩٥ – ١٩٦٦)

بستر كيتون فى فيلم (البحّار) (١٩٢٤)

صورة رقم (٣٢)



هارولد لويد فى فيلم

"من أجل السماء" (١٩٢٦)

صورة رقم (٣٣)



شارلى شابلن (١٨٨٩ – ١٩٧٧)

المتسكع الصغير كما يبدو فى ظروف شاقة فى يوكون

فيلم "حُمَّى الذهب" (١٩٢٥)

صورة رقم (٣٤)



فيلم (نانوك من الشمال)

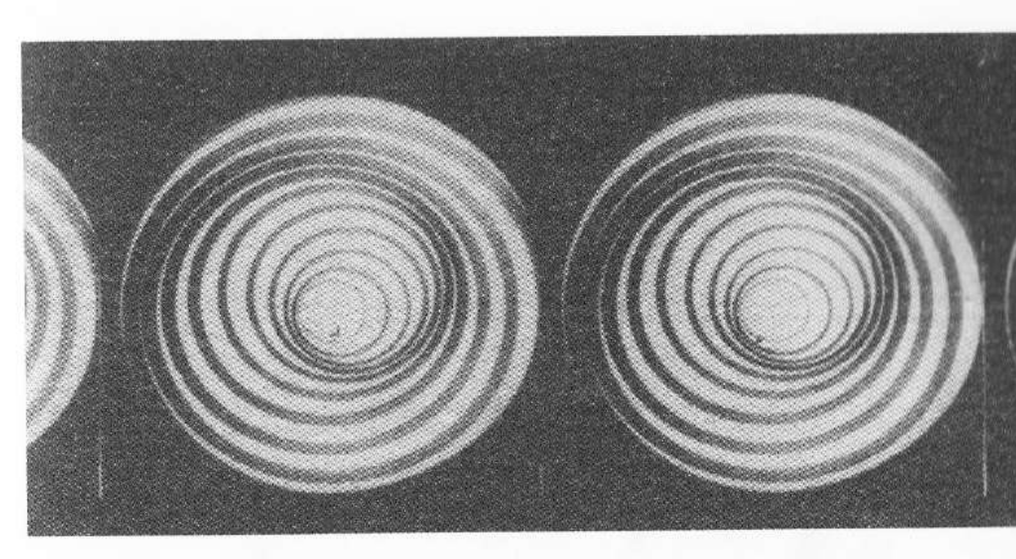
لروبر فلاهرى عام ١٩٢٢

صورة رقم (٣٥)



المصور البريطانى ج.ب. ماركول
فى الخنادق

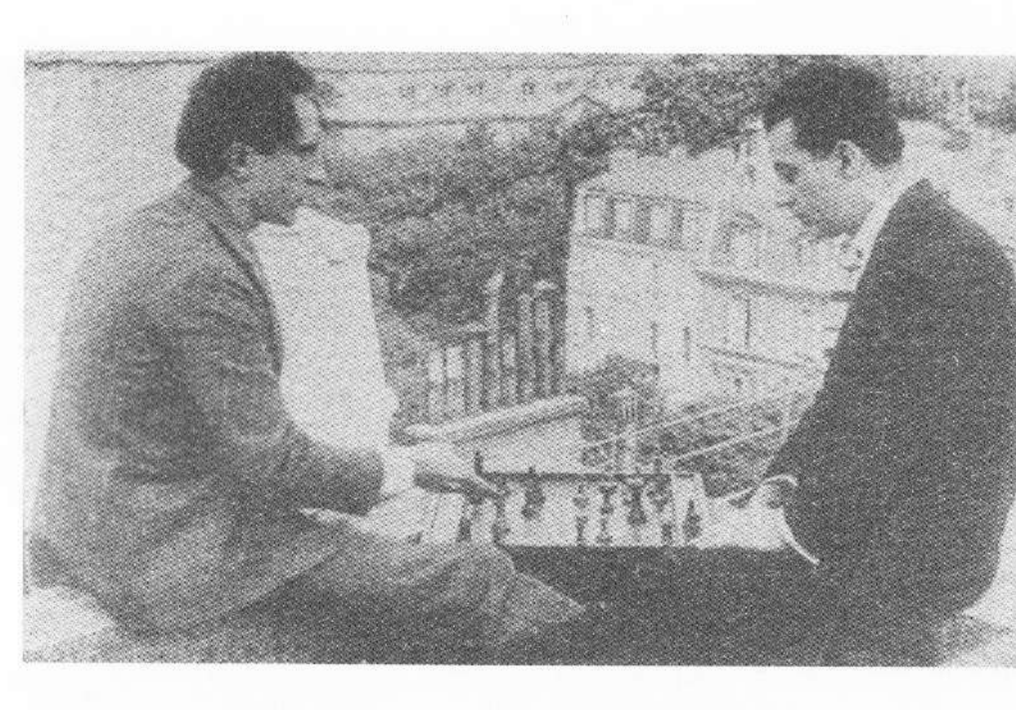
صورة رقم (٣٨)



سينما الرسوم المتحركة

عند مارسل دوشامب

صورة رقم (٣٩)



الفنانان مارسل دوشامب ومان راى
يلعبان الشطرنج فى منظر من فيلم
"استراحة" (١٩٢٤) لرينيه كلير.

صورة رقم (٤٠)



جرمين درموز فى دور الزوجة المتبرمة

فى فيلم "السيدة بيوديه المبتسمة" لجرمين دولارك

عام ١٩٢٣

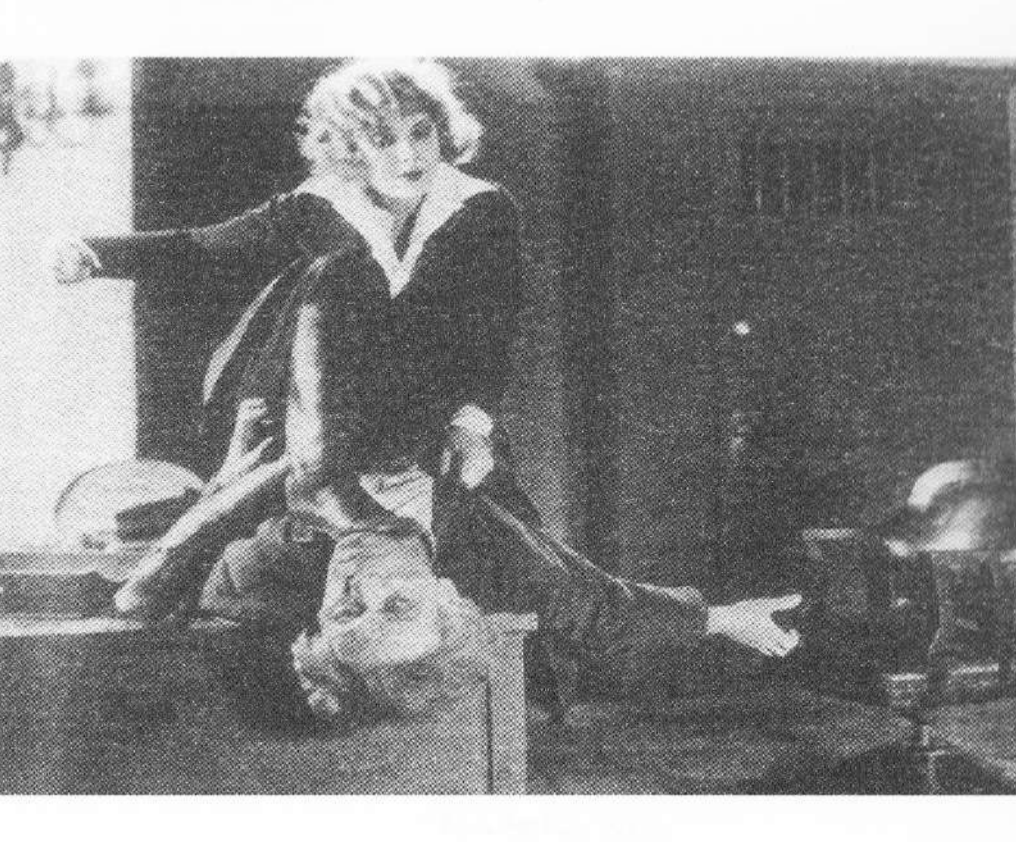
صورة رقم (٤١)



كارل نيودور دريير

(١٨٨٩ - ١٩٦٨)

صورة رقم (٤٢)

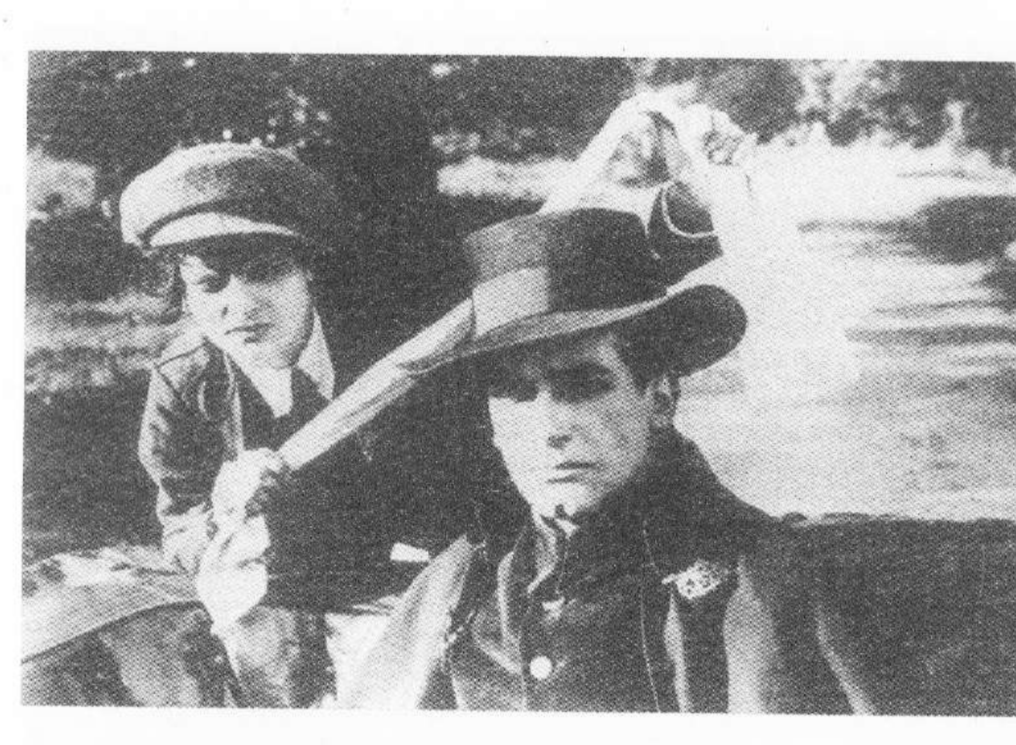


بيرك هوايت فى حالة استثارة

فى فيلم "الغنيمة" (١٩٢٣)،

وهو مسلسلها الأخير لشركة باتيه فى أمريكا.

صورة رقم (٤٣)



لويس فيوليد (١٨٧٣ – ١٩٢٥)

فيلم جودكس (١٩١٧)

صورة رقم (٤٤)



"اللوحة": سارة برنار فى فيلم

"الملكة إليزابيث" (١٩١٢)

لويس مر كانتون

صورة رقم (٤٥)



ماكس لندر

(١٨٨٢ - ١٩٢٥)

صورة رقم (٤٦)



ساركار (الكوفيه) وساندروف

(بريجيت) فى فيلم (المال) عام ١٩٢٩

لمارسل لاربييه

صورة رقم (٤٧)



سيفرن – مارس فى فيلم (الملك)

عام ١٩٢١ لأبل جانس

صورة رقم (٤٨)



روما القديمة فى مشهد كبير:

فيلم "إلى أين أنت ذاهب (كوفاديس)"

عام ١٩١٣ من إخراج أنرمكو جوزينو

صورة رقم (٤٩)



صورة من الأستوديو

للإيطالية بنيا مينيشللى

صورة رقم (٥٠)



كليف بروك وبيتى كومبون فى الميلودراما

البريطانية الناجمة "المرأة للمرأة" (١٩٢٣)

من إخراج جراهام كوتس من سيناريو لأفريد هتشكوك.

صورة رقم (٥١)



أيفور نوفيللو وماى مارش فى فيلم (الفأر)

عام ١٩٢٥، قصة لص يهودى باريسى،

من إخراج جراهام كوتس ومن إنتاج ميكل بالكون.

صورة رقم (٥٢)



منظر من فيلم المخرج بول لينى

(أعمال سمعية تعبيرية) عام ١٩٢٤

صورة رقم (٥٣)



كونراد فيدت (١٨٩٣ - ١٩٤٣)

كونراد فيدت فى دور الضابط هدت فى فيلم

(الجاسوس يرتدى السوار)

١٩٣٩ من إخراج ميكل باول

صورة رقم (٥٤)



لويز بروكس مع كورت جرون

فى فيلم "مذكرات فتاة ضائعة" ١٩٢٩

من إخراج ج. و. بابست.

صورة رقم (٥٥)

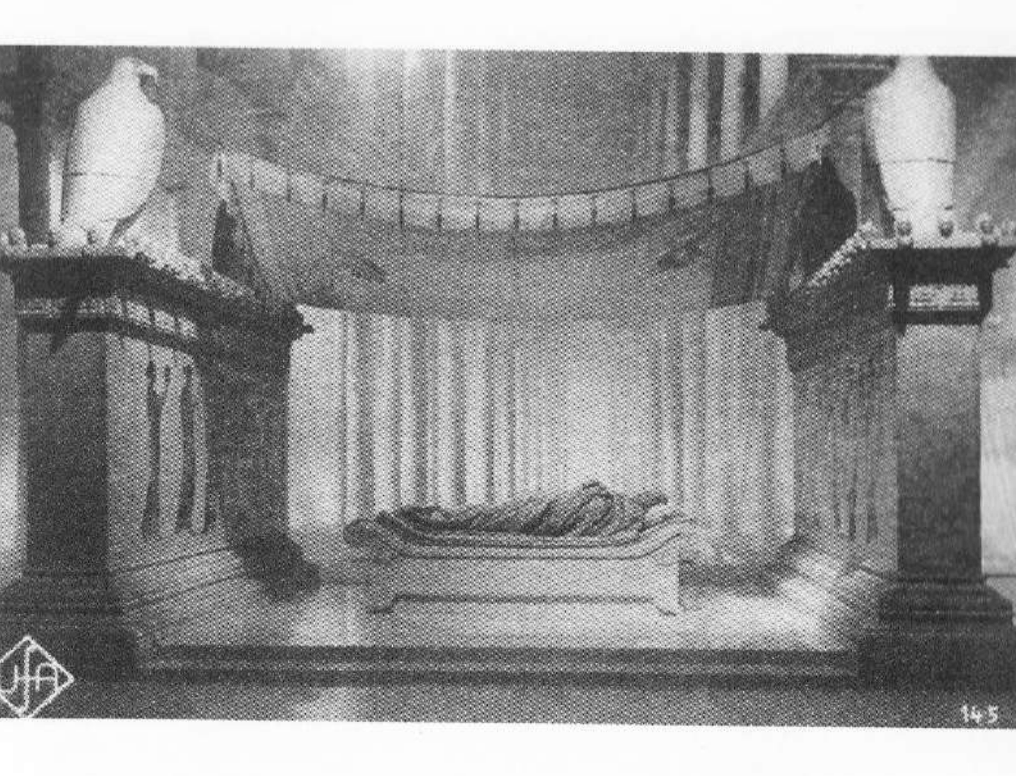


فريدريك فلهلم مورنو

(١٨٨٨ – ١٩٣١)

فيلم "فاوست" (١٩٢٦)

صورة رقم (٥٦)



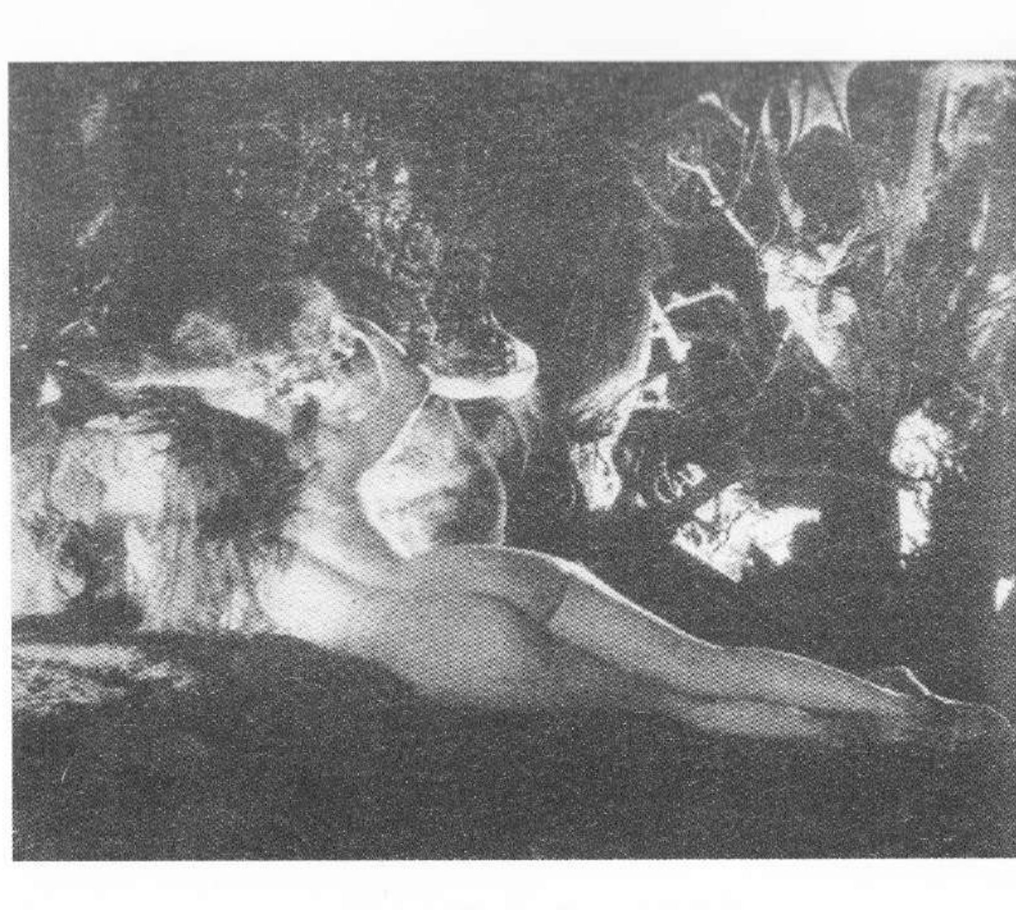
روبرت هريث (١٨٩٣-١٩٦٢)

تصميم منظر لروبرت هرلث

إنتاج شركة أذما (أفيتريون) (١٩٣٥)

من إخراج رينون شونزل

صورة رقم (٥٧)



منظر من فيلم (السحر عبر العصور)
الذى أنتج فى السويد عام ١٩٢١
من إخراج الدينماركى بنيامين كرتستين.

صورة رقم (٥٨)



كارين مولاندر فى الكوميديا الرائعة

لمورتيز ستيللر (الحب والصحافة)

عام ١٩١٦

صورة رقم (٥٩)



فيكتور جوستردم
(١٨٧٩ – ١٩٦٠)

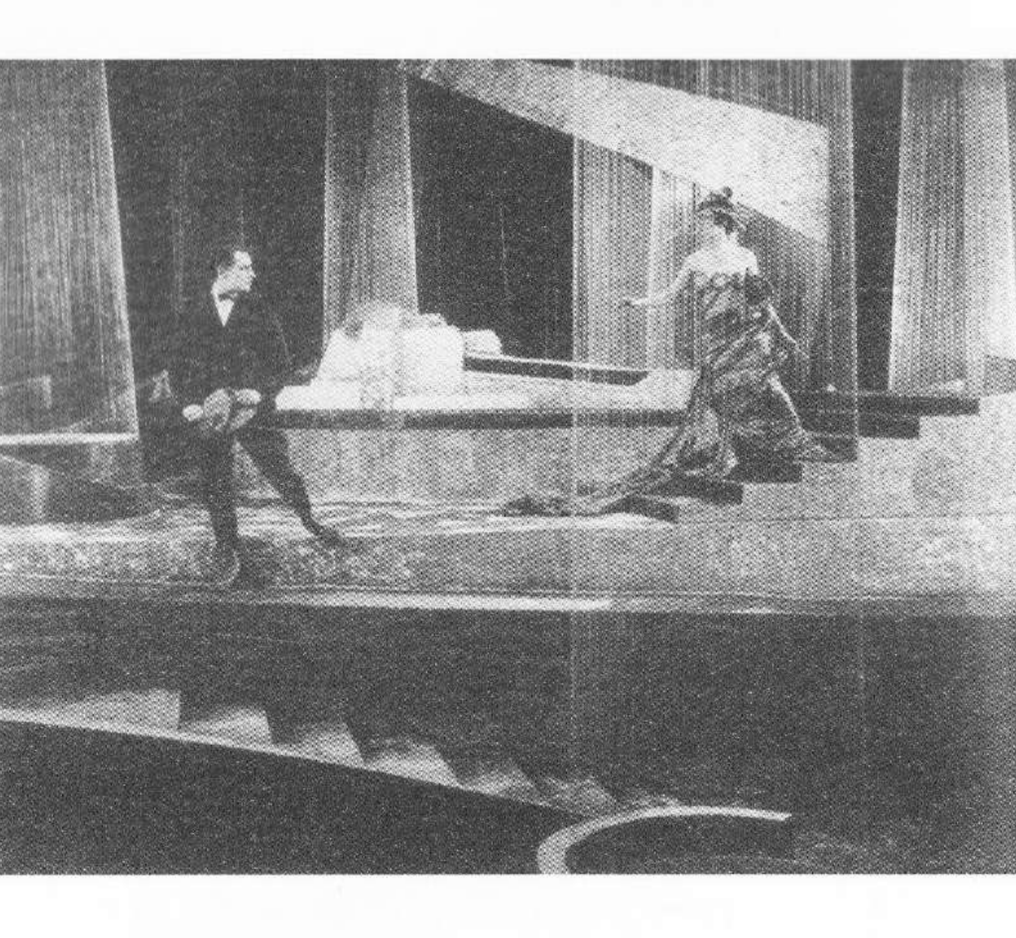
صورة رقم (٦٠)



إيفجينى بوير (١٨٦٧ - ١٩١٧)

فيلم "الأجنحة المغردة" (١٩١٥)

صورة رقم (٦١)

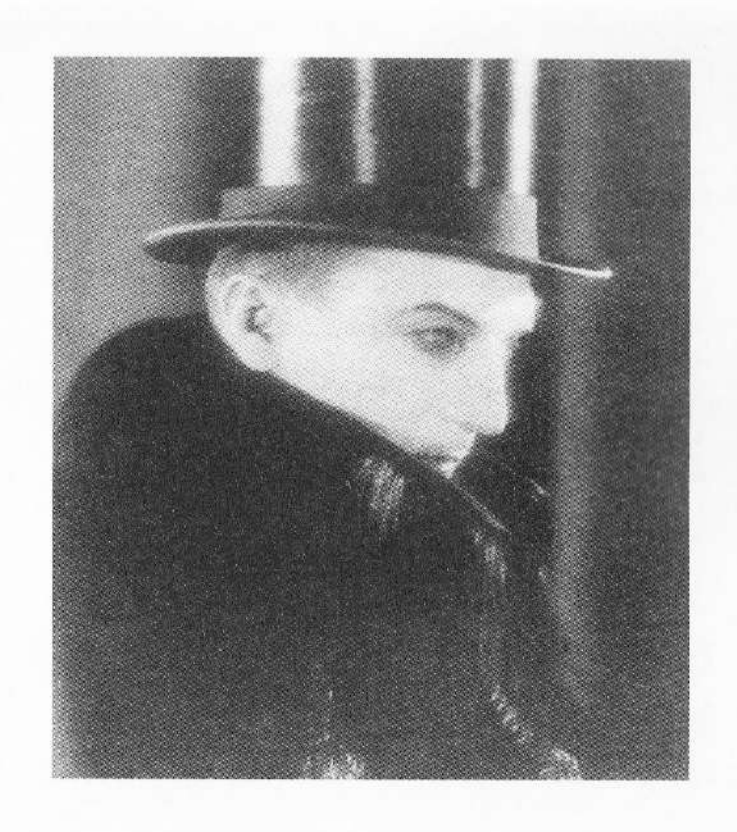


منظر من فيلم الخيال العلمى

"ألينا" (١٩٢٤) من إخراج

المهاجر العائد يفكوف بروتاز أنوف.

صورة رقم (٦٢)

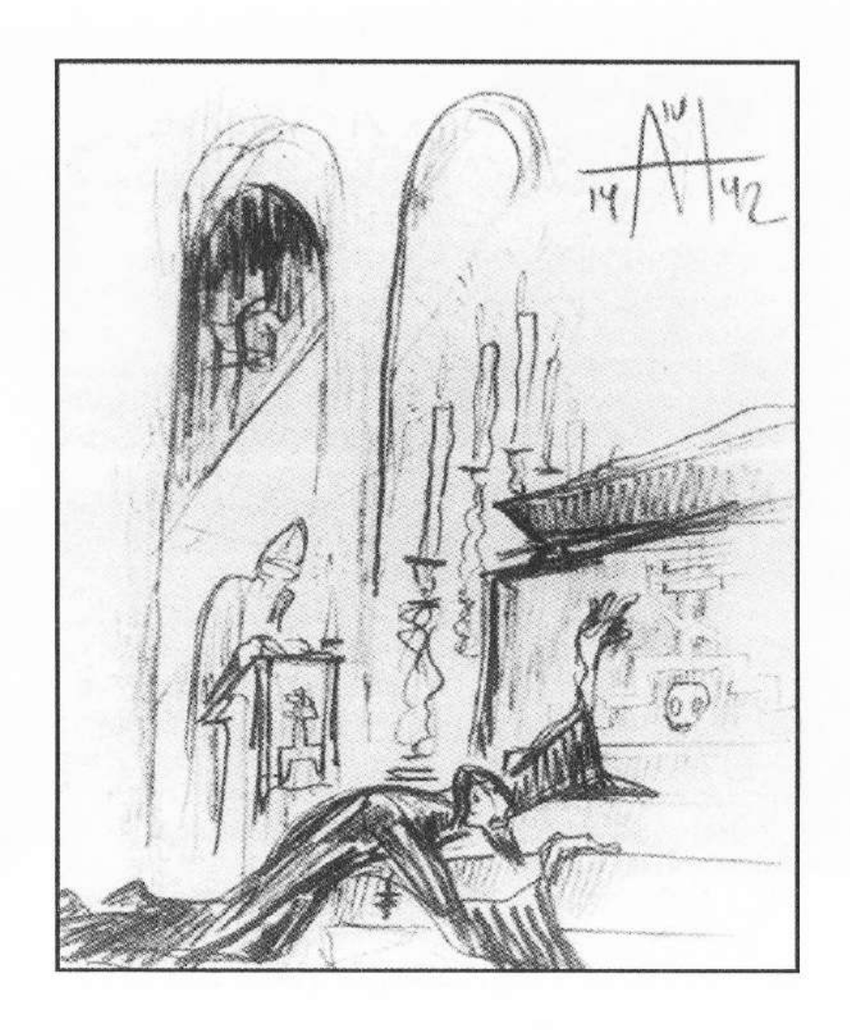


إيفان موسجوكين (١٨٩٩ - ١٩٣٩)

إيفان موسجوكين فى الفيلم الذى أخرجه

عام ١٩٢٣

صورة رقم (٦٣)



سرجى أيزنشين (١٨٩٨ – ١٩٤٨)

رسم من أيزنشين لفيلم

"إيفان الرهيب" عام ١٩٤٤

صورة رقم (٦٤)



منظر من فيلم "مرج بيزين" (١٩٣٥ - ١٩٣٧)

والفيلم نفسه قد فقد وكل ما تبقى منه صورتان لكل لقطة.

صورة رقم (٦٥)



فيلم (بالقانون)، ١٩٢٦

اقتباس فيكتور شلوفسكى

من قصة لجان لندن وأخرجه ليو كولشوف.

صورة رقم (٦٦)



فيلم بابليون الجديدة عام ١٩٢٩

جريجورى كوزنتسيف وليونيد تروبروج

هما صاحبا معتة كوميونة باريس

صورة رقم (٦٧)



فيلم يهودى كلاسيكى. "اليهودى الألمانى وكمانه"

(عام ١٩٣٦) أنتجه وأخرجه جوزيف جرين

وبطولة موللى بيكون

صورة رقم (٦٨)



فيلم أيزو تاناكا "كيوكو، محل بيع الأطواق" عام ١٩٢٢

وهو فيلم من الأفلام اليابانية الأخيرة تصور الممثلين الرجال

فى أدوار نسائية

صورة رقم (٦٩)



دايوكو إتو (١٨٩٨ – ١٩٨١)

لقطة من فيلم لهذا المخرج الذى أعيد اكتشاف رائعته

(ذكرى رحلات تشيوجى عام ١٩٢٧)

صورة رقم (٧٠)



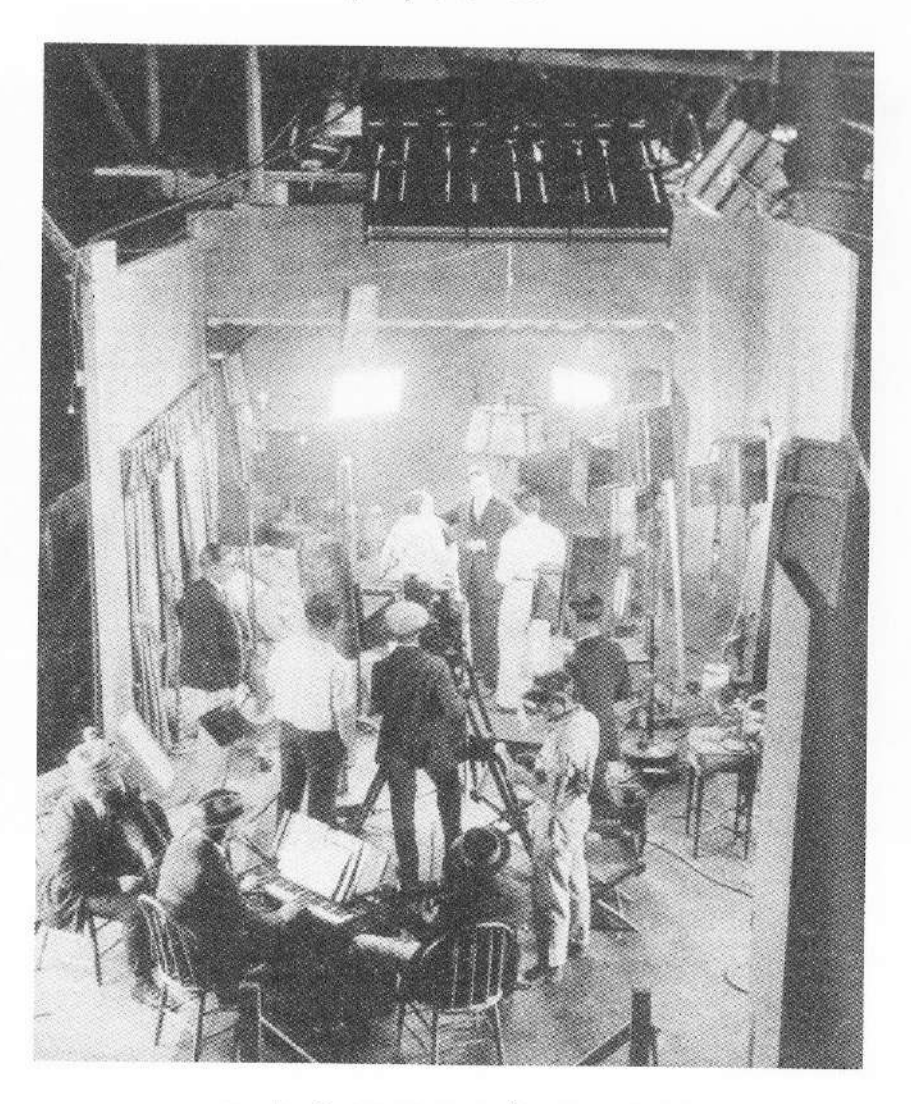
إرنست لوبيتش (١٨٩٢ - ١٩٤٧)

مارى بريفو ومونت بلوفى

فيلم "دائرة الزواج" (١٩٢٣)

لإرنست لوبيتش

صورة رقم (٧١)



غط الموسيقى: أوركسترا تعزف فى الموضع

لتخلق الجو الملائم لمنظر من فيلم

(عصر البراءة) عام ١٩٢٤

صورة رقم (٧٢)



جريتا جاربو (١٩٠٥ – ١٩٩٠)

فيلم "الجسد الشيطان" من إخراج

كلارنس براون عام ١٩٢٦

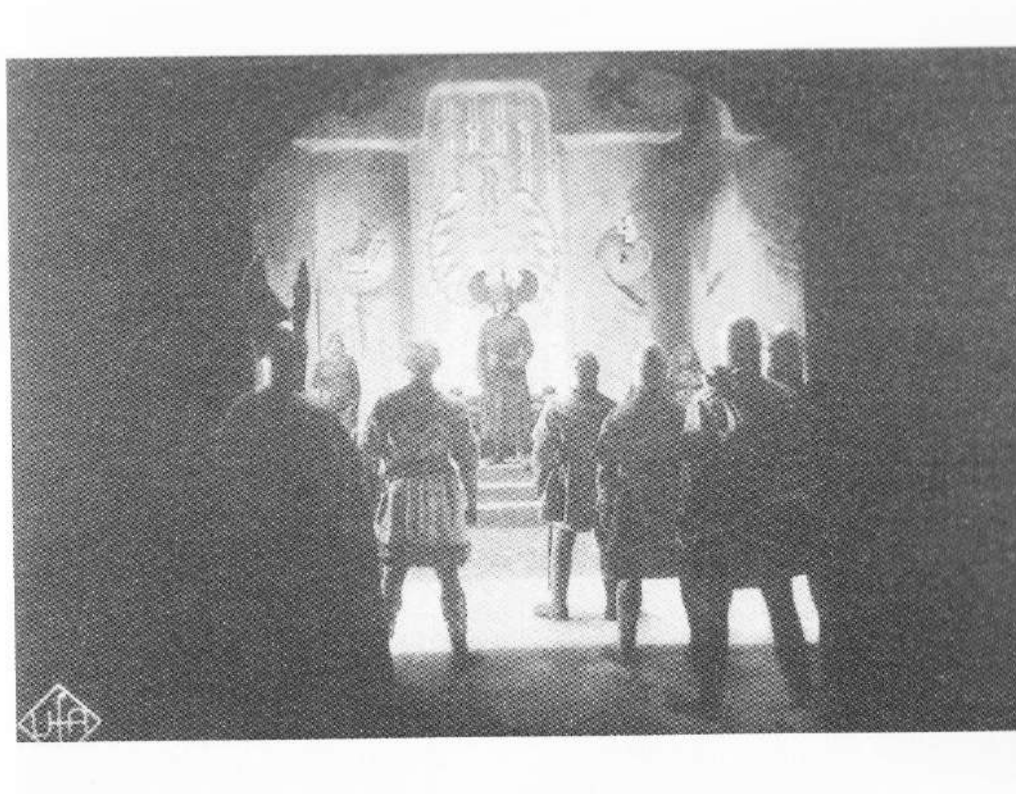
صورة رقم (٧٣)



قسم الملابس بشركة مترو

جولدوين ماير عام ١٩٢٨

صورة رقم (٧٤)



فرتيز لانج (١٨٩٠ – ١٩٧٦)

منظر من فيلم "سيجفريد تود" (١٩٢٣)

الجزء الأول من فيلم فريتز لانج

"نيبو لنجن".

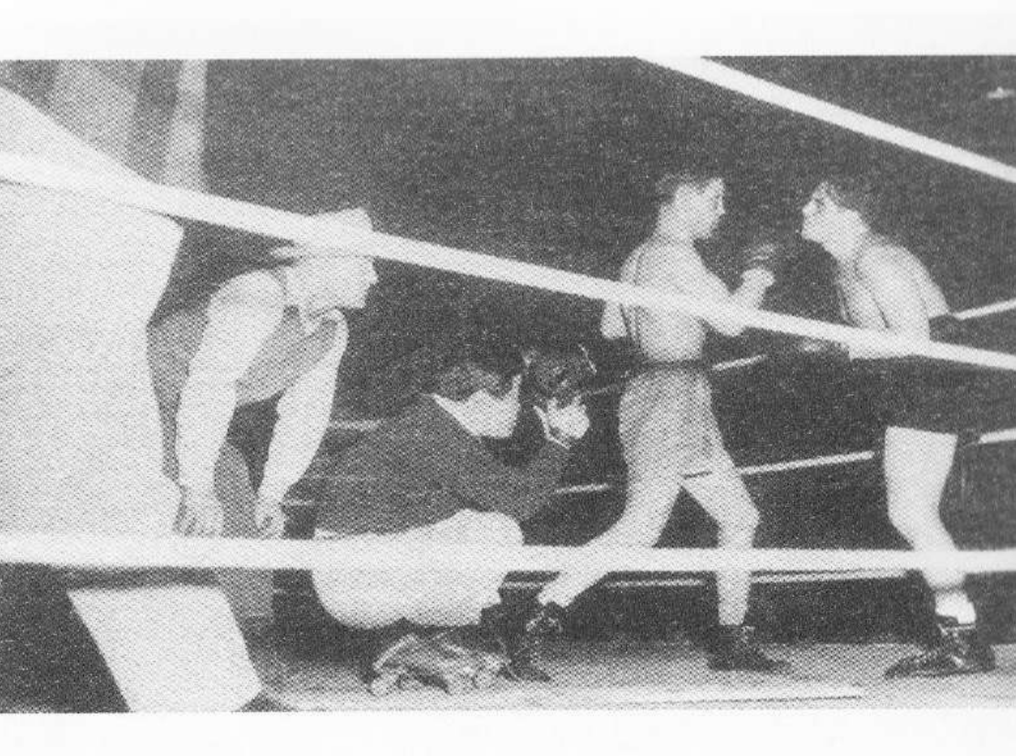
صورة رقم (٧٥)



لون تشانى

(١٨٨٣ - ١٩٣٠)

صورة رقم (٧٦)



جيمز وونج هوى (١٨٩٩ - ١٩٧٦)

جيمز وونج هوو مع دمية مع تدريب على الملاكمة

فى فيلم "الجسم والروح" (١٩٤٧)

رجم فى سطور:

مجاهد عبد المنعم مجاهد

- مفكر وناقد وشاعر ومترجم.
- من مواليد القاهرة 1934.
- حاصل على ليسانس آداب قسم فلسفة جامعة القاهرة، ويعمل حاليا مستشارا صحفيا بوكالة أنباء الشرق الأوسط، وبجانب هذا هو أستاذ زائر الفلسفة وعلم الجمال بكلية آداب عين شمس، وكلية آداب المنيا، وكلية آداب الزقازيق، وكلية البنات جامعة عين شمس، وهو عضو نقابة الصحفيين وعضو اتحاد الكتاب.
- ومن أعماله المترجمة كتاب "تاريخ النقد الأدبى الحديث" لرينيه ويليك، وقد صدرت منه خمس مجلدات عن المجلس الأعلى للثقافة، كما صدرت له ترجمات للفيلسوف الأمريكى بول تيليش وعالم النفس إريك فروم، وقد اشترك فى مناقشة أربع رسائل دكتوراه فى الفلسفة، ورسالة ماجيستير فى علم الجمال كما ترجم كتاب "محاضرات فلسفة الدين" لهيجل فى تسعة أجزاء، وفى مجال الشعر صدرت له الأعمال الشعرية الكاملة بعنوان "أقمار على شجرة العائلة".



جع فى سطور :

هاشم النحاس

- مخرج وناقد سينمائى.
- أخرج أكثر من ٤٠ فيلمًا منها "النيل أرزاق ١٩٧٢، والناس والبحيرة، وتوشكى، وشوا أبو أحمد.
- مثلت أفلامه مصر فى العديد من المهرجانات الدولية وحصلت على ٢٠ جائزة دولية ومحلية.
- ألف ١٠ كتب فى السينما منها: يوميات فيلم ١٩٦٧، ونجيب محفوظ على الشاشة، والهوية القومية فى السينما العربية، وصلاح أبو سيف.
- ترجم عن الإنجليزية كتابين هما: "كيف تعمل المؤثرات السينمائية" و"التكوين فى الصورة السينمائية"، أشرف على تحرير سلسلة الكتاب السينمائى (٢٥ كتابًا)، الناشر: الهيئة العامة للكتاب.
- عضو شعبة الفنون بالمجالس القومية المتخصصة (منذ ١٩٨٦).
- عضو لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة منذ (١٩٨٠).
- عضو لجنة الفنون الاستشارية لمكتبة الإسكندرية (٢٠٠٣ – ٢٠٠٥).
- أستاذ السينما (غير متفرغ بالجامعة الأمريكية وجامعة ٦ أكتوبر).
- رئيس مجلس الإدارة المنتخب بجمعية نقاد السينما المصرية (١٩٨٠ – ١٩٩٠).
- رئيس المركز القومى للسينما الأسبق.

التصحيح اللغوى: **غادة كمال**

الإشـــرف الفنى: **حسن كامل**

تقدم " موسوعة تاريخ السينما فى العالم" نظرة شديدة الاتساع والعمق؛ فهى تمتد عبر ما يزيد على مائة عام من عمر السينما وعبر جميع أنحاء العالم، كما أنها تتناول حياة وأعمال أكثر الفنانين السينمائيين أهمية وتضع كل ذلك فى سياق تاريخى يشمل عناصر الصناعة والثقافة والسياسة، كما أنها تلقى الضوء على صناعات السينما القومية فى بلدان عديدة لكنها لا تتوقف عند حدود إتاحة المعلومات للقارئ؛ إذ تتيح أيضا نقداً متعمقا يوضح التأثير المتبادل بين الثقافات السينمائية المختلفة.

تتميز الموسوعة بأنها لا تولى اهتمامها فقط للنجوم من الفنانين كغيرها من الموسوعات، وإنما أيضا لكل عناصر التجربة السينمائية مثل مديرى التصوير ومصممى الديكور وقطاعات الجمهور ومؤسسات الرقابة والأنماط الفيلمية وفن التحريك والسينما الطليعية ونوعيات دور العرض وتأثير التليفزيون والفيديو فى التاريخ السينمائى.